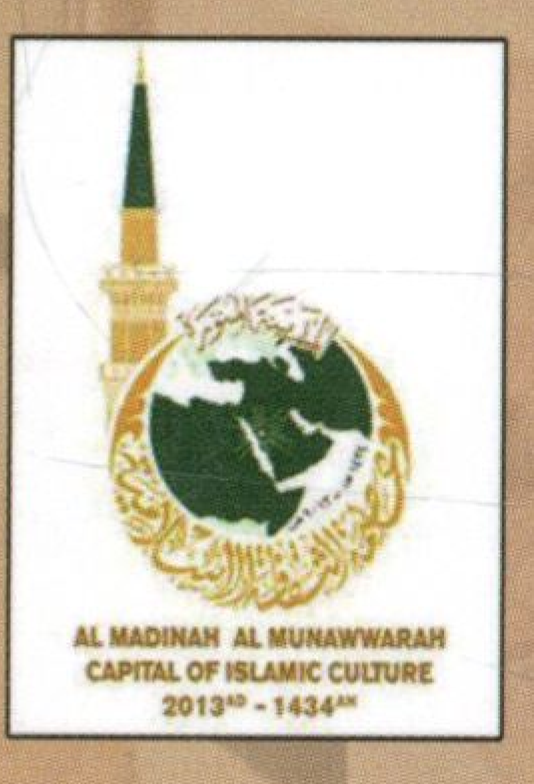


فيصل سعد الجهني

غايات الأدب الكبرى

(حوارية التجربة الإنسانية الجمالية)

النادي الأدبي الثقافي

مؤسسة الانتشار العربي

فيصل سعد الجهني

غايات الأدب الكبرى

(حوارية التجربة الإنسانية الجمالية)





فيصل سعد الجهني

غايات الأدب الكبرى

(حوارية التجربة الإنسانية الجمالية)



www.adabialtaif.com



ص.ب. 113/5752
E-mail: arabdiffusion@hotmail.com
www.alintishar.com
بيروت ـ لبنان
هاتف: 9611-659148 فاكس: 9611-659150

ISBN 978-614-404-417-9

الطبعة الأولى 2013

المحتويات

خارطة الطريق

المسار الأول:

الأدب: التعبير عن الجمال.. رفض القبح

المسار الثاني:

الأدب: البحث عن الهوية الغائبة

الإهداء

إلى والدي الكريمين..

وإلى جدتي ـ رحمها الله ـ التي منحتني كل الدلالات النبيلة، لكل الألفاظ الجميلة في الكون..

.. ولم أجد ماأمنحها ـ اللحظة ـ إلا دلالة ألفاظ هذه النزهة (الأدبية).. فحسب!!

ضوء أول

لا أريد لهذا المؤلف أن يكون بحثًا يستمد معطياته من دراسات (الأدب المقارن).. كأن أبحث عن مشاهد أدبية أخرى تدلل على تأثر شعراء التروبادور بالشاعر العربي العباس بن الأحنف.. أو تأثير الشاعرة الإنجليزية إيديث سيتول في الشاعر العراقي بدر شاكر السياب، أو التأثير الذي أحدثته رسالة الغفران لأبي العلاء المعري في كوميديا دانتي الإيطالية.. فقد امتلأت كتب (الأدب المقارن) بدلائل أدبية متنوعة لحقيقة التأثر والتأثير بين الآداب في الثقافات المختلفة..

ليس هذا ما أهجس به فيما سيأتي، خصوصًا وأن نسق التأثيرات بين بعض الأدباء والفنانين الذين يشتمل عليهم الكتاب يجري في آداب اللغة الواحدة، وهذا ما يلفظه بعيدًا عن الدراسات المقارنة التي تشترط اختلاف اللغة، لإقامة مشهد أدبي مقارني..!

وحتى عندما تتجلى ثنائية التأثر والتأثير في آداب لغتين مختلفتين تشتمل عليها، فشرط إثبات وحدة الاتصال الممكنة والواقعة بين (أدبين) ليس من مهمات عمل هذا النثار الاستطرادي، التي تجعل من تأثر أديب ما بآخر حقيقة مادية (كأن يوجد دليل مؤكد على اطلاع الأديب المتأثر بإنتاج الأديب المؤثر)...

لم أعط لإثبات هذه المسألة اهتمامًا على الإطلاق وأنا أستقرئ المعطيات الأدبية والفنية في كل مرة!!

ما يريد هذا المؤلف الاشتغال عليه هو استقراء ذلك النص الواحد الذي كتبه مئات الأدباء والفنانين، بتجليات محددة، يمكن اختزالها على هيئة مسارات محددة تقود إلى عالم الأدب الخالص، التي يمكن استقراء هويتها وعناوين إشاراتها. . كالتالي:

أولاً: التعبير عن الجمال ـ ورفض القبح ـ بلغة ذات شروط جمالية فنية.

ثانيًا: البحث عن الهوية الغائبة.

ثالثًا: التأملات الفلسفية في قضايا الإنسان الكبرى: الحياة، والموت، والولادة، والحب. . . .

رابعًا: التعبير عن الواقع وتجلياته، بشخصيات نمطية في قيمها الفنية (ولكن يمكن استخدامها شاهدًا على تأثيرات الواقع المعيش)، أو من خلال شخصيات ذات قيمة فنية عالية، قادرة على صناعة حوارية تعددية بينها وبين الواقع المعيش.

خامسًا: الكشف عن الفضاءات المجهولة والمغيبة.

وتستند هذه المقاربات العامة إلى توافر قيم إنسانية عليا واحدة لمجموعة الأسماء الواردة في الكتاب ـ تزدهر فيها معاني الحرية و الجمال والنبل والأمانة والصدق مع الذات ومع الآخرين ـ يعبرون عنها عبر تجليات متنوعة،

تجري في خمسة مسارات تقود في كل مرة إلى حديقة زاهية من حدائق (الأدب الكلي).. فكل أديب خالص وفنان حقيقي يرفض التسلط والكذب والخيانة والأنانية والظلم، وكل أديب خالص وفنان حقيقي هو إنسان حقيقي بضرورة التناسب الطردي بين المتقابلين، وكل إنسان حقيقي يمكن في لحظة فنية ما، أن يكون أديبًا خالصا وفنانًا حقيقيًا بالضرورة.. شعرًا أو نثرًا.. ومن الآداب القديمة إلى أكثر أجناس الكتابة الإبداعية حداثة وجدة، ومن آداب شرق العالم إلى غربه، تظل الغايات الكبرى التي ينطلق منها المنتمون إلى هذه الآداب واحدة.. مشتركة.. تجمعهم بلا تفريق وتوحدهم بلا فردانية!!

هل ثمة من افتتن بفن يسمو في ملكوت من الطهارة والعتق من نداءات الوجود المادية، يمكن أن يكتب بعيدًا عن البحث عن هوية ما، أو عن الرغبة الحاسمة في امتلاك أنوار الحرية، أو التعبير عن مأزق الإنسان مع مكانه وزمانه. أو البحث عن أطياف جمالية ما، في تغريدة طائر، وهسيس أرض مخضبة بالحنين، أو صياغة لتأملات وجودية كبرى صياغة أدبية تناسب فتنة هذه الفضاءات، أو التعبير عن الواقع وتجلياته وعلاقاته مع الإنسان الذي يسكن فيه.

هل ثمة من هجس بأدب خالص وفن حقيقي، يمكن أن يكتب بعيدًا عن تلك التجليات، وتلك الصيغ والمضامين؟

ولذلك فإن الأدباء والفنانين يكتبون في الحقيقة نصًا واحدًا، يتجلى فيه الإنسان بأقصى درجات سموه وصدقه،

والفنان في أكثر لحظاته افتتانًا بالجمال.. كل النصوص تؤول في الحقيقة إلى نص واحد ـ بوعي من المبدعين أو بدونه ـ ليكون الحراك النقدي على موعد مع أهم المصطلحات النقدية في النقد الحديث وهو (التناص)، الذي استخدمته ـ لأول مرة ـ جوليا كريستيفا. وربما هذا ما دعا الناقد الفرنسي رولان بارت للقول بأن «النص الجديد لم يكتب بعد»[1]. لأن الكاتب كما يزعم هارولد بلوم يرى أن الكاتب يكتب نصه تحت تأثير الهوس الذي يمارسه النص، كعقدة أوديبية، تدفع المبدع إلى السير على منوال النص الأول أو التمرد عليه. لينفتح المشهد الأدبي الفني على أكثر المفاهيم النقدية فعالية وتأثيرًا، من خلال ذلك التناص، الذي تتعالق به النصوص بعضها ببعض، بل تتميز وتختلف ويرتفع بعضها فوق بعض درجات، في سلم القيمة الفنية الثمينة.. فقد جعلت كريستيفا إحدى مزايا النص الرئيسة قدرته على الإحالة إلى نصوص أخرى متحولة، بل إنه التعريف الأكثر إقناعًا للنص، إذ إن سولرس يؤكد بأن «كل نص يقع في ملتقى مجموعة من النصوص، بحيث يكون هو الجامع بينها، والمشكل لها ومكثفها ومحولها وعمقها على السواء»[2]. وبالتالي فإني أريد لهذه المقاربة أن تكون استقراء نقديًا لحوارية كبرى، قرر أعضاؤها من شعراء وفنانين مختلفين الانضمام إلى ذلك الحوار الصاخب

(1) صلاح فضل: رولان بارت «**مجلة إبداع** ـ العدد التاسع، سبتمبر 1992م ـ القاهرة»، ص26.

(2) نفسه، ص 20.

بتجلياته المتنوعة، المنبثقة من وحي خفي لنداءات أرواحهم الصاخبة بالجمال والفن والحب ومطالب الإنسان الجمالية الملحة، في عالم لايخلو من مظاهر قبيحة للإنسان وهو يتسلط ويظلم ويكره ويتحرك في الاتجاه المعاكس..!

كأن كل منهم كان يغرد في فضاء ما، من هذا الكون الرحيب، وعندما ناداهم أبولو عادوا يستمعون إلى تغريداتهم العذبة المسجلة بآلات تسجيلية محترفة للتلقي والتصنيف، ليجدوا أنهم في اللحظة ذاتها ينشدون أغنية واحدة متعددة (الكوبليهات) والمقاطع.. في أوركسترا ضخمة تتحاور ألحانها لأداء لحن واحد.. غاية في الانسجام والاتساق!!

كما أن النص الأدبي والفني لاتتحدد قيمته ـ أصلًا ـ إلا بتناصاته وقدرته على إقامة علاقات حميمة بالنصوص الأخرى..

وهذا ما قصد إليه شكلوفسكي من الشكلانيين الروس وهو يقول: «العمل الفني يدرك من خلال علاقته بالأعمال الفنية الأخرى، والاستشهاد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينها»[1].. أما الناقد ميخائيل باختين فقد تمحورت حواريته المحتفى بها، حول تعالق النصوص وترابطها بعضها ببعض (منذ البداية) حيث يؤكد أن «كل نص يقع عند ملتقى نصوص أخرى، فهو يعيد النظر فيها ويكثفها ويراجع

---

(1) شكلوفسكي: **بناء القصة والرواية** [نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس ـ ترجمة/إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية ـ بيروت، ط (1) 1982م]، ص130.

صياغتها، أي إنه يحولها لتصبح دالة على أعم مما كانت تدل عليه»[1].

وليس النقد العربي الحديث بمعزل عن تلك الاتجاهات النصية المتفاعلة، إذ إن الناقد المغربي سعيد يقطين ـ على سبيل المثال ـ يعرف النص على الوجه الآتي: «النص بنية دلالية تنتجها ذات فردية أو جماعية، ضمن بنية نصية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة»[2]!

إن أهم مظهر من مظاهر النصوص الواردة في هذه المقاربة/ المؤلف، هو حواريتها dialogism أي ذلك البعد التناصي intertextual, فجميعها ـ عن قصد أو عن غير قصد ـ تقيم حوارًا بعضها مع بعض، سواء مع النصوص السابقة أو التالية له، وتشترك معه في الموضوع نفسه.

إنها نزهة على غرار مافعله إمبرتو إيكو في كتابه (نزهة في غابات السرد)، تحاول أن تخرج من عباءات المناهج النقدية الصارمة، ومن تقليدية (الأغراض) الشعرية والسردية المألوفة، من أجل أن يستمتع بها أكبر عدد ممكن من متلقي الأدب وفنونه..!

---

(1) تزفيتان تودوروف: **ميخائيل باختين (المبدأ الحواري)** [ترجمة/ فخري صالح، دار رؤية ـ القاهرة، ط (1) 2012م]، ص30.

(2) سعيد يقطين: **انفتاح النص الروائي** [المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء، ط (2) 2001م] ص32.

خارطة الطريق

المسار الأول الأدب: التعبير عن الجمال نقيضًا للقبح؛

المسار الثاني الأدب: البحث عن الهوية؛

المسار الثالث الأدب: التأملات الفلسفية؛

المسار الرابع الأدب: التعالق بالواقع؛

المسار الخامس الأدب: الكشف عن المجهول والمغيب.

المسار الأول

الأدب: التعبير عن الجمال.. رفض القبح

لوركا

هناك في غرناطة الأندلسية، كان الزمن على موعد مع ولادة شاعر أسبانيا العظيم غارسيا لوركا، في عام 1898 من والدين أسبانيين.. لينمو جسده وتزدهي روحه في تلك البيئة الجميلة الحاضنة لأطياف أزمان عربية جليلة. ومنذ شبابه الأول وهو في سن مبكرة تفتقت شخصيته عن وعي حاد بالإنسان وعلاقته بالموجودات والآخرين.أقام لوركا علاقات غرامية شتى مع الأزهار والأنهار والغيمات، التي تزدهي بها غرناطته الحبيبة.. تلك العلاقات التي كونت لديه روحًا شفافة تصدح بالحب والبراءة والنقاء، جعلته يظل في مخاطبة مؤرقة مع الحاجات الروحية القصية للإنسان، تفاعلًا مع آلامه وعذاباته ورغباته الروحية والحسية على السواء. وقد أفضى إحساسه بعذابات الانسان وسط عالم لايرحم من الظلم والزيف والتسلط إلى تقديس حتمي للحرية، التي هي لديه أقصى ما يحتاج إليه الانسان، متجلية لديه بأشكال وطنية خاصة مرة، وكونية عامة مرات أخرى..

لم يكن لوركا شاعرًا سياسيًا ثوريًا مباشرًا، وإنما كان كذلك من خلال ولعه بالحياة وجمالياتها، فالذي يمتلك مثل تلك الروح الشفافة الخارقة يظل في مواجهة الموت والفناء، الذي يخلفه أشرار البشر وآلياتهم القبيحة..

الانسان الخالص يظل ثائرًا دائمًا على القبح وظلم الانسان لأخيه الانسان والأثرة والطغيان.. وقد دفع لوركا لأجل هذا التمرد الخلاق عمره كله..

شعر لوركا هو شعر الحياة والطفولة وتراتيل الكائنات المخضبة بالجمال، ولذلك فقد كانت قصائده انتقالًا من الخاص إلى الكوني العام ، مادامت المسألة متسعة لديه، لتشمل كل احتمالات الجمال.. ومن هنا كان ولعه بما أسماه (الروح المبدعة)، التي تتجلى في كل قدرة ذاتية على تلقي إرهاصات الجمال والتعبير عنها، والتي يمكن أن توجد ـ بزعمه ـ في أي أدب، فهي «تتجلى عند العرب في موسيقاهم ورقصهم وغنائهم، كما تتجلى في صيحات مصارعي الثيران في أسبانيا»[1].

وبالتالي فإن روح المقاومة والتمرد في أعمال لوركا تتسق مع تلك الروح المبدعة، التي احتفى بها كثيرًا وهو يصوغ علاقته بالكون والشعر والحياة، إذ لايمكن لقاتل مغتصب ومعتد شرير أن يملك تلك الروح المبدعة القادرة على استنطاق الحق والخير والجمال، لترفض كل قيم الباطل والشر والقبح..

هذه الروح المبدعة هي التي صاغت على لسانه أعذب قصائد الأرض المزهرة بالحنين، فمن أغانيه (الغجرية):

(1) عبدالله غلوم: لوركا.. العربي «**صحيفة الحياة** ـ العدد 14230 ـ لندن»، ص15.

«وعلى وجه البئر

كانت تتأرجح الغجرية

بشرة بيضاء، وشعرًا أخضر

وعينين من لجين بارد

فتحملها على وجه الماء

قطعة من جليد القمر

ويضحي الليل حميمًا

كساحة صغيرة»(1)

وهي التي استفزت نداءات الحرية في داخله لتتجلى كأحد اهتماماته الذاتية الملحة:

«إنك تحت الحرية، فوق كل شيء

ولكنني أنا الحرية.إنني أعطي دمي

الذي هو دمك ودم كل المخلوقات

أيتها الحرية العلوية!أيتها الحرية الحقيقية

أوقدي لي نجومك البعيدة»(2)

---

(1) فيديريكو غارسيا لوركا: عرس الدم [مراجعة/ د.علي سعيد، دار الفارابي - بيروت، ط (2)1979م]، ص28.

(2) نفسه، ص74.

وهي التي جعلته يدين حضارة المادة الطاغية على نداءت الروح.. كما في قصائده الهجائية لنيويورك..

وهي التي جعلت عشقه لمدينته الأسبانية يزداد كثيرًا، بما تمثله من ماض عربي استثنائي روحاني، يفجر الحنين إلى الأندلس الضائعة، ابتداء من سقوط غرناطة المرير، وهو الذي كان يردد بأنه «ينتمي إلى مملكة غرناطة العربية»، خصوصًا وهو يرتدي عمامة العرب البيضاء وقبعتهم الزاهية كلما استبد به الحنين!!:

«فوق قصر الحمراء، كان هناك ارتعاش عظيم لضوء مذهب» ثم يمتد شوقه إلى قرطبة، فيغني فيها أجمل قصائد الحنين:

«قرطبة

نائية ووحيدة

مهرة سوداء، وهالة كبيرة

وزيتون في خرجي

مع أني أعرف الدروب

أنا أبدًا لن أبلغ قرطبة

عبر السهوب، عبر الرياح

مهرة سوداء، وهالة حمراء

المدينة ترمقني

من على أبراج قرطبة»[1]

وهي التي جعلته يغني أناشيد الغجر، وارتعاشات العاشقين.

وهي التي جعلته يقف عنيدًا صامدًا في مواجهة الثورة الفاشية للجنرال فرانكو أثناء الحرب الأهلية الأسبانية، حتى مقتله على يد هؤلاء المستبدين، رميًا بالرصاص في أرض مجهولة بالقرب من مدينته الأثيرة غرناطة عام1936م، بقرار منه، لأنه لم يرد يومًا أن يموت بدم بارد لاطعم له وتاريخ:

«عندما أموت

ادفنوني مع قيثارتي

تحت الرمال

عندما أموت

بين البرتقال

والنعنع

وعندما أموت

ادفنوني إذا شيء تم

(1) **لوركا: مختارات من الشعر الأسباني** [ترجمة وتعليق/ د.محمد صبح، تقديم/ حنيسوس ريوساليدو، منشورات المعهد الأسباني العربي للثقافة ـ مدريد1995، م]، ص155.

في مهب الريح»[1]

وموت لوركا لم يكن حدثًا فجائيا عابرًا، وإنما كان نهاية منتظرة الوقوع بسبب كل ذلك الرفض الذي يجتاح ذاته القلقة للظلم والاستبداد من أعداء حريته ووطنه ونفسه الشاعرة.

هاهو يصور مصرعه قبل موته بعشر سنوات على لسان بطلة قصائده النضالية (بينيدا) التي رسم في صورتها، وفي مأساة مصرعها على يد المستبدين الملكيين مأساة مصرعه من أجل الحرية والكرامة:

«الموت! أي رقاد طويل هو، هو الأحلام ودون عتمات!

أريد أن أموت لأرد عنك الموت

وفي سبيل المثل الأعلى الذي كان يضيء عينيك

ويا أيتها الحرية!كي لايطفئ أحد شعلتك العلوية

أنا أهب نفسي بكليتها!

فلترتفع القلوب عاليًا!»[2]

(1) نفسه، ص56.
(2) نفسه، ص8.

محمود درويش

ربما لم يعرف الذين قتلوا لوركا في ليلة خائنة أنه سينبعث من جديد في إحدى ليالي آذار/ مارس الباردة من سنة 1941م.. هناك في الجليل الفلسطينية يولد محمود درويش متآخيًا مع الغيم والشجر، ليغني للجمال بجمال اللغة الشعرية الساحرة الرشيقة التي تموسق الأشجار والأنهار:

«تفاحة للبحر، نرجسة الرخام، فراشة حجرية
بيروت
شكل الروح في المرآة
وصف المرأة الأولى ورائحة الغمام
بيروت من تعب ومن ذهب وأندلس وشام
فضة، زبد، وصايا الأرض في ريش الحمام
وفاة سنبلة، تشرد نجمة بيني وبين حبيبتي
بيروت
لم أسمع دمي من قبل ينطق باسم عاشقة تنال
على دمي... وتنام..
من مطر على البحر اكتشفنا الاسم، من طعم
الخريف وبرتقال

القادمين من الجنوب، كاننا أسلافنا ناتي إلى
بيروت كي ناتي إلى
بيروت
.. ..
أحرقنا مراكبنا، وعلقنا على الأسوار.
نحن الواقفين على خطوط النار نعلن مايلي:
بيروت تفاحة
والقلب لايضحك
وحصارنا واحة
في عالم يهلك
سنرقص الساحة
ونزوج الليلك»(1)

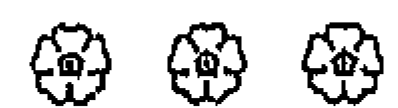
وفي بلاد احتلها فاشيون صهاينة أكثر دهاء وظلمًا ومقاومة، لم يتمكنوا من قهر تلك الروح المتعطشة إلى الجمال والفن في ذاكرة درويش، الذي راح يغني انتشاء أزهار الجليل بقطرات الندى.. ولوعة الأرض عندما تتساقط عليها حبيبات الزيتون الأخضر.. ونشيد العصافير عندما لاتموت في الجليل:

«أشجار بلادي تحترف الخضرة

---

(1) محمود درويش: **الديوان/المجلد** (2) [دار العودة ـ بيروت، ط (2) 1978م]، ص48.

وأنا أحترف الذكرى.
والصوت الضائع في البرية
ينعطف نحو السماء، ويركع:
أيها الغيم! هل تعود؟



لست حزينًا إلى هذا الحد
ولكن، لا يحب العصافير
من لا يعرف الشجر
ولا يعرف المفاجاة
من اعتاد الأكذوبة»[1]

ولم يكن أكثر مرارة بالنسبة إلى الانسان الشاعر، إلا أن يرى هذه الأرض المتوجة على عرائش القلب تنتهك من يهود أشرار.. لم يفرقوا بين حمرة دم قتيل، وحمرة وردة تغازل وجنة عاشق.. فيقرر امتلاك روح لوركا المبدعة، ليقاوم موت الطغاة بغناء لغوي يفجر كل طاقات الجمال، التي تكتنزها تربة الوطن.. الأم فلسطين (كما في السابق)، أو بالمقاومة المباشرة برصاص الكلمات، التي نصبته الشاعر الأول للقضية الفلسطينية، والتي بسببها اعتقل عدة مرات مابين عامي (1961 ـ 1967)م.

---

(1) محمود درويش: **احبك أولا احبك** [دار العودة ـ بيروت، ط (8) 1993م]، ص21.

بل إن قصيدته الشهيرة (عابرون في كلام عابر) أثارت جدلًا وقلقًا حادًا في الكنيست الإسرائيلي، التي اعتبرها قنبلة لإثارة حماسة ويقظة شعب مضطهد.. تمامًا كما وصف نيرودا كلمات لوركا عن الحرية والكرامة والجمال «إنه مثقف استطاع أن يصنع بكتبه ما تصنعه المسدسات في الأعداء»..
يقول درويش في نضال لغوي جمالي آخر:

«أيها المارون بين الكلمات العابرة
احملوا أسماءكم وانصرفوا
واسحبوا ساعاتكم من وقتنا وانصرفوا، واسرقوا ما شئتم من صور كي تعرفوا
كيف يبني حجر من أرضنا سقف السماء
أيها المارون بين الكلمات العابرة
منكم السيف ومنا دمنا
منكم الفولاذ والنار ومنا لحمنا
منكم دبابة أخرى ومنا حجر
أيها المارون بين الكلمات العابرة
كرسوا أوهامكم في حفرة مهجورة وانصرفوا
وأعيدوا عقرب الوقت إلى شرعية العجل المقدس
أو إلى توقيت موسيقى المسدس
ولنا ما ليس فيكم : وطن ينزف شعبًا ينزف
وطنًا يصلح للنسيان أو للذاكرة
فلنا في أرضنا ما نعمل ولنا الماضي هنا

ولنا صوت الحياة الأول
ولنا الحاضر والحاضر والمستقبل
ولنا الدنيا هنا والآخرة
فاخرجوا من أرضنا ومن برنا ومن بحرنا
.. .. .. من ملحنا من جرحنا
من كل شيء واخرجوا
من الذكريات الذاكرة
أيها المارون بين الكلمات العابرة»[1]

درويش هو امتداد شعري للوركا.. وأحد الذين أصغوا إلى نداءاته الأندلسية الحزينة، ولكن القضية التي خاض غمارها درويش كانت من القبح، بحيث ألا تعبيرًا عن الجمال ـ فحسب ـ يمكن أن يعبر عن روح الشاعر المبدعة، عندما تقاوم الظلم والاستبداد والتسلط...

حقًا.. فإن قصائد درويش تمتلئ بموسيقى الكون.. من أجل استنطاق جمالي خالص لكل طاقات الطبيعة الجميلة التي تكتنزها أرضه المحتلة، ولكن المرارة الداخلية لعذابات لاتنتهي في وجدان الشاعر ـ بسبب احتلال الوطن أو الحرمان منه ـ حتمت عليه أن يتجاوز تلك الجماليات الشعرية الخالصة، ويستغل ذلك الجمال اللغوي الشعري ليكون وسيلة للتعبير عن فداحة الاحتلال وظلم المعتدين،

---

(1) محمود درويش: **الديوان/المجلد (1)** [دار العودة ـ بيروت، ط (5) 1977م]، ص97.

وضرورة المقاومة والتمرد والرفض لهؤلاء العابرين على أرض مقدسة..

يقول درويش «لم تكن لدي طريقة مقاومة إلا أن أكتب، وكلما كتبت أكثر كنت أشعر أن الحصار يبتعد، وكانت اللغة وكأنها تبعد جنود الاحتلال، لأن قوتي الوحيدة هي قوة لغوية فحسب»[1].. كما كانت قوة لوركا الوحيدة لمقاومة قبح الواقع المفروض.. أو كأن درويش كان يعرف أن وجوده كله لايتحقق إلا بمسايرة السياق الوجودي، الذي عاشه لوركا شعرًا وحبًا وفنًا قبله.. فقرر إكمال كتابة النص الكوني الكبير الذي كتبه الشاعر العظيم، في اتجاه الشرق من وطنه فلسطين.. حيث أطياف الأندلس المفقود.. غرناطة لوركا!!

كان لابد للشاعر الخالص أن يجد في البحث عن الخريطة التي تقوده إلى بقية الرفقاء ، الذين ولجوا بصدق إلى لجة بحر اللغة الفاتنة، التي يتحقق بها الكيان الذاتي.. ولذلك وقع درويش على خطوات لوركا، وهو يمارس ولعه اللغوي الأخاذ..

كان أول تواصل بين شعر درويش وشعر لوركا في مجموعته الشعرية (أوراق الزيتون) 1964م مستعيرًا الصورة الشعرية لمشهد (عرس الدم) الذي كان قد صاغة لوركا في ليلة قرطبية لاتتكرر:

(1) محمود درويش: **يوميات الحزن العادي** [دار العودة ـ بيروت، ط (6)1988م] 65.

«عفوًا زهر الدم يالوركا وشمس في يديك
وصليب يرتدي نار قصيدة
أجمل الفرسان في الليل يحجون إليك
بشهيد وشهيدة
.. .. ..
عازف الجيتار في الليل يجوب الطرقات
ويغني في الخفاء
و باشعار يلم الصدقات
من عيون البؤساء»(1)

....

وعمومًا.. فإن المعجم الشعري الذي كان يستخدمه درويش باستمرار، هو المعجم الأندلسي العتيق ذاته للوركا: الزيتون.. الجيتار.. الغجر.. الحسناء.. القمر.

وإمعانًا في ولوج غمار أطياف لوركا نجده يعبر في قصيدته الطويلة (مديح الظل العالي) 1983م، عن تجربة خروجه من بيروت عبر البحر المتوسط إلى منفاه الجديد في تونس، وهو يتذكر مأساة الأندلس أثناء سقوط مجدها وتاريخها العربي الاسلامي، ولم يجد فرسان غرناطة الإسلامية ـ وقتها ـ فرصة للنجاة، إلا بركوب البحر إلى بلاد لاغرناطة فيها أو قرطبة.. فتظل ثنائيتا فلسطين

---

(1) محمود درويش: **الديوان** [دار العودة ـ بيروت، ط (12) 1987م]، ص68.

والأندلس شاهدًا في وجدان الشاعر، وحنينًا إلى فردوس مفقود لم يعد بالإمكان..

«وطني ..
أحد عشر كوكباً على آخِرِ المشهدِ الأندلسي
في الْمساءِ الأخيرِ على هذه الأرضِ نَقْطَعُ أيّامَنا
عن شُجَيْراتِنا ، ونَعُدُّ الضُلوعَ الَّتي سَوْفَ نَحْمِلُها مَعَنا
وَالضَّلوع الَّتي سَوْفَ نَتْرُكُها، ههُنا .. . في الْمساءِ الأَخيرْ
لا نُوَدِّع شَيْئاً ، ولا نَجِدُ الْوقْتَ كَيْ نَنْتَهي.. .
كُلُّ شَيْءٍ يَظَلُّ على حالِهِ ، فَالمَكانُ يُبَدِّلُ أَحْلامَنا
وَيُبَدِّلُ زُوّارَه. فَجْأَةً لَمْ نَعُدْ قادِرين على السُّخْرِيَة
فالْمكان مُعَدٌّ لِكَيْ يَسْتَضيفَ الْهَباءَ.. . هُنا فِي المساءِ الأخيرْ
نَتَمَلّى الْجبال المُحيطَةَ بِالْغَيْم: فتَحٌ... وَفَتْحٌ مُضادّ
وَزَمانٌ قَديمٌ يُسَلِّمُ هذا الزّمانَ الْجَديدَ مَفاتيح أَبْوابِنا
فادْخلوا ، أيُّها الْفاتِحونَ ، مَنازِلَنا واشْرَبوا خَمْرَنا
مِنْ مُوشَّحِنا السَّهْلِ . فاللَّيْلُ نَحْنُ إذا انْتصَفَ اللَّيْلُ، لا
فَجْرَ يحَمْلُهُ فارسٌ قادمٌ مِنْ نَواحي الأذانِ الأَخيرْ
شايُنا أَخضر ساخِنٌ فاشْرَبوهُ ، وَفُسْتُقنُا طازَجٌ فَكُلوه

والأسرَّةُ هذا الْحِصارِ الطَّويلِ ، ونَامُوا على ريشِ أَحْلامِنا

ألمُلاءات جاهزةٌ ، والعُطورُ على الْباب جاهزةٌ ، والمرايا كَثيرَة

فادْخُلوها لنَخْرُجَ مِنْها تَماماً ، وَعَمّا قَليلٍ سَنَبْحثُ عَمّا

كانَ تاريخَنا حَوْل تاريخكُمْ في الْبلاد الْبَعيدَة

وَسَنَسْأَلُ أَنْفُسنا في النِّهاية : هَلْ كانتِ الأنْدَلُسْ

هـهُـنـا أمْ هـنـاكَ؟ علـى الأرْضِ .. . أم فـي الْقَصيدَة؟»[1]

هذه الأندلس الضائعة ترد في صور شتى من صور درويش الشعرية.. حتى لكأنها أحيانًا تشكل ثيمة لانهائية في بعض دواوينه.. يجسد فيها درويش مشهد (الغجر الذاهبين إلى الأندلس):

«الكمنجات تبكي مع الغجر الذاهبين إلى الأندلس

الكمنجات تبكي على العرب الخارجين من الأندلس

الكمنجات تبكي على زمن ضائع لايعود

الكمنجات تبكي على وطن ضائع قد يعود

الكمنجات تحرق غابات ذلك الظلام البعيد البعيد

(1) محمود درويش: **احد عشر كوكبًا** [دار الجديد - بيروت، ط (2) 1999م]، ص9.

الكمنجات تدمي المدى، وتشم دمي في الوريد
الكمنجات تبكي مع الغجر الذاهبين إلى الأندلس
الكمنجات تبكي على العرب الخارجين من الأندلس»[1]

.. ..

وفي لحظات شعرية ما يستحضر درويش قرطبة، للتعبير عن هوس الحاجة للوصول إلى الوطن المفقود.. فلسطين، كما نجد ذلك الحنين إلى الفردوس المفقود، عندما يخاطب الشاعر بيروت سائلًا عن الدرب إلى قرطبة:

«بيروت، من أين الطريق إلى نوافذ قرطبة
أنا لا أهاجر مرتين
ولا أحبك مرتين
.. ..
وأريد أن أمشي لأمشي
ثم أسقط في الطريق
إلى نوافذ قرطبة»[2]

(1) نفسه، ص29.
(2) نفسه، 15.

حمد الفقيه

يقول الشاعر السعودي حمد الفقيه (المولود في مدينة الطائف عام1965م):

«لست لوركا لأحتطب الشائعات حول موتي

لكنني كنت دائمًا أمرر يدي طويلاً على نهايات كهذه، ولعل هذا ما قاد سهوًا أصابعي سريعًا لأتحسس المشاهد الخانقة التي ينمو بها العطب.

ربما لأن أمي كانت رأت يومًا أن ثيابي الملطخة بالغيم وتحرشات الأطفال تضيق سريعًا على جسدي

ربما لأنها كانت تظن أنني سأكون سقفًا لضراعاتها. وهي تفزع بنحيب عال فوق رأسي وأنا أكبر على صدرها كأنين...

لكنني لست لوركا لأحتطب كل هذه الشائعات حول جنازتي

لأنني أتذكر جيدًا أن بيتنا لم يكن يتسع لصرخة طفل آخر. وهذا ما كان يومئ به أبي ذات حزن وهو ينفض ثيابه من بقية ندم ...

وحتى أقمت عاطفتي مشجبًا لعابرين سرعان ما صارا نزقًا يكبر بمرايا ندمي ، لم أكن لأصدقه

لكنني لست لوركا لأحتطب كل هذه الشائعات حول جنازتي

ربما لأنني انزلقت من وحشة امرأة لحضن أخرى، فلم ألبث أن أفقت على أثر رائحة لبارود علق بثيابنا، حيث كانت المعارك تعد طازجة أمام أبواب الصحف اليومية.. ..

وكان النشيج أعلى من جدار الدم الذي أقيم نصبًا للخيبات وملح الشتائم

ربما لأنني لم أنج تمامًا من شحوب كان يلقيه علي حنين عابر.. لولا أنني قطعت لنفسي ما يشبه القسم أن لا أموت في سرير أحد

كان ذلك بعد أن رأيت محتضرًا يتقلب في قلق ميت آخر

كنت حينها أخرج من غرفة بيضاء تمامًا .. . ذابل القلب وكان أحدًا لم يسبق ذلك الرجل إلى الموت

لكنني لست لوركا لأحتطب شائعات كهذه حول موتي

ربما لأن امرأة تدفعني خارج أخشاب العادة أخذت تعيد دراسة الماضي بمزاج رياضي، وتبحث عن

نهاية تفضي إلى الأعلى حيثما أثمر الخيال بالصدف الجاهزة والرغبات المكتملة

بعدما أصبحت نهبًا لوشايات تنضج في فراشنا

لكنني لست لوركا

لأقرع نوايا الآخرين بعصا حدسي

ولعل الأمر يعود في هذا إلى أنني علقت جسدي بسقف العزلة لأذهب مع كل هبة حتى أقاصي الحنين

لكن هل كان لوركا يضيق بالوقوف أمام المرايا ليتامل عراء جسد عركته حمى المراهقة.. هل كان يعرف بان المرايا تخبئ في انشراحها سوء الطالع .... وأن جسدًا كهذا سيصبح جذعًا من الملح

هل كان يربت بيدين حانيتين على رهافة ذلك الجسد لينتهي إلى حافة الرعشة

وعلى كل فلست لوركا

إذ لو لم أكن تلميذًا خابيًا لا يكاد يذكره أحد بشيء

لما عرفت كيف يمكن لي أن أقطع الخيال كبرية لأصل وأنا على مقعد خشبي. حتى تلك المرأة التي كنا نتلصص على عاداتها لأجد نفسي وقد فرغت تمامًا وكان شيئًا دبقًا يطيش في ثيابي لأعود

منهكًا لدرس الجغرافيا الذي أصبح غبارًا في هواء الذاكرة. ربما أن ذلك لم يكن ليحدث لو لم أكن طفلاً خابيًا ولا يكاد يتذكرني أحد بشيء

لست لوركا

لأدفعكم أمام غرائزي في نوبات السرد إلى حائط من الدم لأقول هاهي النهاية.. وليخبط شعراء سعة خيالاتهم ليقولوا إني هنا... أو هناك

أو كلما عثر حفيد بورقة كنت أهملتها لتقفوا وكان كل واحد قد وضع يده على جمجمتي. ولأنني أدرك مشقة أن يموت أحد ولا يترك ما يدل عليه سوى ما يصدف أن يكون في النهاية رواية لامرأة خرفة أذعنت طويلاً لعلاقات بالمخدر

لست لوركا

لأدفع بالرسائل في هواء يزدحم بسعال المارة والنمائم الليلية وأبخرة النفايات وكناسات الحلاقين وتشنجات البريد الذي لم يعد يتسع لخاطر كهذا بعد أن كان بلاطه مشاعًا لعظات كثير من الأصدقاء الذين خدشت أيدي مجندين تكهناتهم وهم يتبادلون الصور الفوتوغرافية مع نساء ببلدة أخرى.

لست لوركا

الذي أغمض عينيه على مشهد أندلسي ألهب حواس اراغون الذي أخذ يرتل حكاية موشاة بالقصب عن البلد الذي لا تنام فيه المياه.

وكأنه كان آخر من ذرف قلبه على أعتاب مشهد الخروج ليكتب تحت الصليب:

لا غالب إلا الله

لا غالب إلا الله

وعسى أن يقع حافر على حافر

ليمر دم اثر آخر.

ولكنني لن أستطيع أن أمشي بينكم لألطخ نفسي بماض كالخطايا

ماض أصبح درسًا على مقاعد الغفران

ذلك الماضي الذي كان شطحًا لوراقين تنتابهم الأقاويل

فلعلي الآن أتوب من معاصيكم وأكف يدي عن استملاء الأباطيل والسير التي كانت حطبًا لصلف العامة.

لست لوركا لأحتطب مثل هذه الشائعات حول موتي

ولكنني ربيب هذه العشاءات التي أذكت الحروب الصغيرة فكان صيفًا لاذعًا، إذ كنت أسير لسنة رابعة في تقاليد الوحشة وأمر خاملاً تحت ظلال الشعائر قبل أن أقع في نوم آخرين قذفتهم رتابة النواحي البعيدة إلي ضجر المقاهي ؛ إلا إنني أتذرع بالشعر في آحادهم.

لست لوركا

لأخبط بقدمي على أبواب هذه البلدة التي سالت رغبة بحضن صخرة وليس كما تكهن البعض بأن ملائكة اجتثوها ضحى من حديقة قروي بالشام وطافوا بها حول مناسك البيت ثم ألقوا بها آخر النهار أسفل هذا الجبل.

لست لوركا لأصدق مثل هذه الحكاية النابية على أفواه أعراب أصبحت البلدة غبارًا لغاراتهم التي عكرت بياض عاطفتها.

لست لوركا

لأغسل خطاياكم بدمي أو لتضعوا مناديل نسائكم على قبري لتخفق تجاه السماء. قبري الذي انتظر أن يكون غيمة من دمع أمي، أمي التي أهب جسدي لريح تهب من ناحية حنينها الذي يمزق حنايا الناي

حنينها الذي عصف كبقية خريف

خريف يلقي على النوافذ صباحات شاحبة

فلن أكون قدرًا سهلاً لحظوظ مراهنات تديرها بحنكة قسيس امرأة هشمتها علل الشيخوخة.

وكان يجب أن أقول قبلًا: إن أمي لم تضعني على أنين حجر بغرناطة.... ولم أدل بقدمي في مياهها لأحرك الألم. ولكنني كنت أخلع على جسدي حكاية لتضع ظن يدك ما أمكن حيث تسكن المياه الغريبة.

المياه التي ثلمتها أسارير الضوء

المياه التي أعارتنا شبقها ذات يوم

كان يجب أن أقول حينها أن ذلك الرجل الذي أفقت طفلاً في أسر شبهه لم يكن أبي كما كنت ألمح منذ بداية الأقاصيص وإن كنت الآن أنازعه الخواطر نفسها التي تدلك قلبه فتذره قبضة من الماء

الماء الذي تنخره الحسرات

لكنه ليس أبي تمامًا

لست لوركا

لأرى أن الغرقى لن يكونوا نفايات تكنس من رهافة المياه

ولكن الذين سوف يتعلقون بجدران اليابسة ربما كانوا قمامة تدفع بتأفف إلى الزوايا المظلمة

لذا فلم أتخذ فأسًا لأحتطب جلبة تقي قلوبكم من خمائر الصدأ الذي ينمو على الأطراف وينخر نوايا الضواحي فأينما هب الهواء كان طيشًا للأذى، ولا يمكن لشجرة أن تنمو حذاء مياه هرمة أن تكون ريحانة أو كستناء»[1]

❀ ❀ ❀

.. بعد مولد درويش بأربعة وعشرين عامًا يولد النسق اللوركي من جديد، محافظًا على السمات الحقيقية للظاهرة اللغوية الجمالية.. الاحتفاء بالحس الجمالي للموجودات، اتساقًا مع الشرط الجمالي للغة الشعرية، الذي يستوجب بالضرورة مناهضة الأنماط التقليدية المتسلطة في الواقع المتأزم..

يخرج إلى الدنيا حمد الفقيه في آذار/مارس (ذاته) من العام 1965م، ممارسًا هذا الافتتان الشعري لجماليات كونية، يمكن أن تقف في مواجهة أشكال القمع والقبح.. ويبدو أن النص السابق الطويل الذي كتبه شاعرنا المحلي عام 2005م معنونًا إياه بـ (على طريقة لوركا) شاهد مقنع على تآلف الشخصيات الشعرية، للاندماج في النص الكوني الكبير.. الذي اجتمع لكتابته الشعراء الخالصون في مشارق الأرض ومغاربها..!

---

(1) حمد الفقيه: **على طريقة لوركا** [النادي الأدبي بالرياض - الرياض، ط (1) 2008م]، ص5.

(على طريقة لوركا) للشاعر الفقيه نص يتمدد طويلًا ليشمل العديد من الوحدات الشعرية التي تتسع لعدة صفحات. .

الإيقاع في النص يبدو أكثر اتساعًا، في مقابل المشهد التأطيري للوزن بكل ملحقاته، ليصبح هذا الإيقاع غامضًا عميقًا يصعب القبض على مؤطراته، ويستند إلى كونه طاقة ذوقية خاصة غامضة الانبعاث والتأثير. . كأن بودلير يحضر على إيقاع طائر ليردد تساؤله المؤرق عن فرصة تحقق معجزة نثر شعري. . موسيقى بدون إيقاع وبدون قافية، فيه من النعومة والشدة مايجعله يتلاءم مع الحركات الغنائية للنفس، ومع تموجات الأحلام وقفزات الوعي. .

النص يتجاوز إيقاعه وشكله، لايعبأ بمنظري إيقاع قصيدة النثر ولا بالشكلانيين، الذين كان رائدهم رومان جاكبسون يعتبر الشعر عنفًا منظمًا مقترفًا بحق الكلام العادي، انطلاقًا من الثقة بالذات وقدرتها على صياغة شيء مغاير غير مألوف، إذ إن نص حمد الفقيه لايمارس أي عنف بحق الكلام العادي، بل هو يتآلف برقة مع ذلك النمط اللغوي عائدًا به إلى لحظات تخلقه الأولى، وعلى هذا النحو فإن النص يخالف كثيرًا الشكلاني الأخير إيخنباوم، الذي كان يردد دائمًا بأن «الكلمات عندما تدخل حيز الشعر، تخرج إن صح التعبير من حيز الكلام العادي، فتصبح محاطة بهالة جديدة من المعنى»[1]، حتى

---

(1) رامان سلدن: **النظرية الأدبية المعاصرة** [ترجمة وتقديم: جابر عصفور، دار الفكر للدراسات - بيروت، 1982م] ص 35.

ت.س.إليوت، الذي يشبه الشعر على أنه «المصارعة العاتية مع الألفاظ» يبتعد بفحولته اللفظية تلك عن (طريقة لوركا) في نص حمد الفقيه.

ماكتبه الفقيه تآخيًا مع لوركا ودرويش نص يعود باللغة الشعرية إلى صفائها الأول وبكارتها الأولى، كأنه في لحظة ما يقرر أن يطهر وعيه (اللغوي)وليس (المعرفي) ـ بالتأكيد ـ من أية مرجعيات لغوية/ شعرية منذ زمن المهلهل بن ربيعة (أول من قصد القصائد وذكر الوقائع. .)، في عملية انقلابية للنكوص الإعجازي إلى (درجة الصفر). . إلى الكتابة في درجة صفر رولان بارت.ليس زمن الصنعة اللفظية والمصارعة العاتية والعنف المنظم، بل زمن مغامرة العودة إلى الزمن اللغوي الكوني الأول في أقصى درجات فطريته ونقائه. . زمن اللقاء الأول بين العلامة/ الكلمة، والدلالة:

«.. ربما لأن أمي كانت رأت يومًا أن ثيابي الملطخة بالغيم وتحرشات الأطفال تضيق سريعًا على جسدي.. ».

وبلوغ حالة إنسانية/ شعرية كهذه، يفضي إلى إنتاج تكثيف ذهني أو عاطفي مشبع بإرهاصات شتى أكثر روحانية وسموًا وتجاوزًا، لكونها تشع بحرية أبدية، وتتهيأ للتوجه نحو ألف علاقة غير (أكيدة)!!. .

هذا الإشعاع الإبداعي الداخلي للذات، هو الذي يجعل لنصوص شعرية حقًا مسافة توتر ـ كما عبر عنها

كمال أبو ذيب - بينها وبين الأنماط اللغوية المألوفة، لإصابة المتلقي بنار الدهشة ورعشة الولوج في المسارب الجديدة!

أظن أن نص (على طريقة لوركا) اشتغل كثيرًا على صنع فجوة مناسبة، لمسافة توتر هائلة بينه وبين العوالم الشعرية وغير الشعرية معًا، في انتقال مدهش بين كونين. تتسع تلك الفجوة المتوترة بسبب صخب الذات، لتشمل كل إمكانات النص: اللغة والإيقاع والتصور/الرؤية..

* أولى الفجوات التي يخلقها النص، هي ذلك التضاد الظاهر بين عنوانه (على طريقة لوركا) وبدايات الوحدات الشعرية داخله التي تبدأ دائمًا بعبارة [لست لوركا] فكأن الشاعر الذي أراد (وعيه) العميق بمرجعيات ثقافية ما، أن يستلهم من شخصية لوركا رمزًا مطلقًا لإسقاطات ذاتية واجتماعية وتاريخية وفنية على السواء، أعاده (اللاوعي) لديه مباشرة إلى (حالة الصفر) إياها، مقررًا بأنه ليس سوى نفسه التي جاء النص ليحكي علاقتها الشفافة بالأشياء والناس والحياة، فكأن تلك الوحدات الشعرية للنص عامة التي تؤكد جميعها ذلك النفي الوجودي [لست لوركا] تجزم بنفي كل ماسيأتي. وبالتالي، تتحقق العودة المؤكدة إلى درجة البراءة اللامتناهية.. درجة الصفر.. وإلى طفولة الأشياء، التي سيصبح معها النص تهجيًا عذريًا شفافًا للظواهر والمغيبات والحقائق والعلاقات، أو كأن (موت لوركا)، ماهو إلا ولادة للنص أو للشاعر أو لكليهما

معًا، بالخصائص المعرفية الانسانية ذاتها: الثقة بالذات. . الرفض المبكر. . الثورة ضد أشكال القمع والتسلط. . الخيبة من الزمن الجديد. . التوحد الذاتي بالصياغة الرمزية السريالية البسيطة والمعقدة معًا، الصياغة المتجاوزة نفسها التي كتب بها لوركا دواوينه الشعرية (عرس الدم)، (نيويورك). . وأغانيه الغجرية الأخرى!

حكاية النص

مافصل بين مقتل (لوركا)وانبعاثه من جديد عمر من زمن اللحظة الشعرية، لايتجاوز الستين عامًا، كان فيها شاعرنا حمد الفقيه هناك. . (داخل حضن من الماء):

** يهجس دائمًا بنهايات كنهاية لوركا، مما قاده مبكرًا ليلفظ ممارسات الطفولة الساذجة، استجابة للوعي الرافض لواقع متأزم يعيشه، وقد وجد نفسه فيه فجأة:

[.. لكنني كنت دائمًا أمرر يدي طويلاً على نهايات كهذه، ولعل هذا ماقاد سهو أصابعي سريعًا لأتحسس المشاهد الخانقة التي ينمو بها العطب].

** ومنذ البدايات يرفض بعنفوانه الذاتي المكوث على معطيات الدراسة المعرفية التقليدية، مانحًا ذاته حرية الهرب بروحه المتجاوزة بعيدًا عن مقاعد الدراسة إلى فضاءات أكثر تحررًا وألقًا، كالفضاءات البعيدة عن غرناطة، التي كان يلتجئ إليها لوركا في شبابه الأول للانكفاء

الذاتي، والهروب من تعقيدات الواقع التمثيلي المزيف، لتستجيب مع غرائزه ورغباته الفريدة، وإلى انهمار الماء المتدفق بحمى الجسد وحميا الروح:

[.. إذ لو لم أكن تلميذًا خابيًا لايكاد يذكره أحد بشيء.. لما عرفت كيف يمكن لي أن أقطع الخيال كبرية لأصل وأنا على مقعد خشبي...]

** ويهم منذ البداية بصياغة مشاهد رفضه (تلك) صياغة إنسانية شعرية مختلفة ومتوترة، وسط سياج التشابه الاجتماعي الفج الذي يلتف بسذاجة حوله.. السياج الذي حتم على المتشابهين حوله، أن يموتوا موتة واحدة، لاتختلف تفاصيلها كثيرًا في كل مرة:

[.. ربما لأنني لم أنج تمامًا من شحوب كان يلقيه علي حنين عابر.. لولا أنني قطعت لنفسي مايشبه القسم أن لاأموت في سرير أحد.. كان ذلك بعد أن رأيت محتضرًا يتقلب في قلق ميت آخر]

وهو لايريد لنفسه تلك النهايات الساذجة، وذلك الموت المتشابه البارد الذي لايترك أثرًا:

[.. ولأنني أدرك مشقة أن يموت أحد، ولايترك مايدل عليه سوى مايصدف أن يكون في النهاية رواية لامرأة خرفة..]

والتي لم يردها لوركا لنفسه، ليموت رميًا برصاص الفاشية أثناء الحرب الأهلية بتلك التهمة إياها، التي عبر

عنها نيرودا بقوله: «إنه مثقف صنع بكتبه، مالم تصنعه المسدسات. . ».

** وقد أفضت بشاعرنا الفقيه تلك الرغبة الجارفة بالنهايات الحاسمة والصياغات المعرفية المختلفة، إلى صدامات عنيفة أفضت بدورها إلى كثير من الدسائس والخيبات والشتائم:

[.. ربما لأنني انزلقت من وحشة امرأة لحضن أخرى، فلم ألبث أن أفقت على أثر رائحة لبارود علق بثيابنا حيث كانت المعارك تعد طازجة أمام الصحف اليومية...وكان النشيج أعلى من جدار الدم الذي أقيم نصبًا للخيبات وملح الشتائم..]

** ولا يجد بدًا مع صدمات التلقي الأولى تلك ـ على واجهات الصحف اليومية والمنابر الدعائية ـ سوى النكوص إلى الداخل والانكفاء على الذات، لأن ذلك من شأنه أن يصل به إلى أقصى مراحل تجليه وتعريه وصدقه مع نفسه، من أجل بلوغ الدهشة الشعرية الروحية، والجسدية المادية على السواء **[.. ولعل الأمر يعود في هذا إلى أنني علقت جسدي بسقف العزلة، لأذهب مع كل هبة حتى أقاصي الحنين...لكن هل كان لوركا يضيق بالوقوف أمام المرايا ليتامل عراء جسد عركته حس المراهقة؟..]**

رامبو

.. هناك، في فرنسا قبل زمني لوركا ودرويش، كان زمن الفتى الشاعر آرثر رامبو يستثمر منذ القديم الوهج الكامن في الذات المائزة، أو الروح المبدعة، لاستنطاق جماليات الكون، ثم مقاومة أشكال القبح و القمع والتسلط والزيف..

يولد رامبو بمدينة شارل فيل الفرنسية عام 1854م من أم قاسية، وأب كان ضابطًا في الجيش الفرنسي المتقد شغبًا، يكاد يبدد أحلام الثورة الفرنسية ومبادئها النبيلة ، ويهدد المجتمع بعودة ماحقة للتخلف الاجتماعي والثقافي والحضاري.

لاتنتظر قيثارة رامبو الجميلة طويلًا، كي تنشد أجمل الأنغام الشعرية، ليبدأ ممارسة شغبه الخاص، وهو لم يتجاوز الخامسة عشرة من عمره بعد..!كانت الروح المبدعة لدى رامبو أكبر من أن تنحبس في أتون عالمها الجسدي، لفترة أطول..

فراح يجول في شوارع وحانات باريس، يستنهض الهمم الانسانية لغناء الكون الجميل، عبر مظاهره النقية الطبيعية الأكثر رسوخًا وعمقًا وتأثيرًا، لعل ذلك الغناء الشفاف يقاوم الحياة الباريسية المدنية بأشكالها المادية وقوالبها المتصنمة:

«لم أكن أنا الطفل، أكتفي بالتجواب العبثي في الريف:
بل كان جناني يزخر بمطامح أسمى. لاأدري أي روح
أكثر انتماء إلى السماء كانت تعير حواسي المتحمسة
جناحيها. كان الإيحاء يخرسني وعيناي تشهدان
مناظر شتى.وإلى صدري كان يتسلل
حب الطبيعة اللاهبة: أشبه ماأكون
بالخاتم المعدني يجذبه المغنطيس بقوة خافية
ويشده إليه بكلاليب ليست ترى
ثم، عندما أجهد أعضائي تجوابي المديد
اضطجعت على جرف نهر تجلله خضرة،
وينعسني همسه الخفيض، هناك رحت أطيل كسلي
مهدهدًا بتغاريد الطير ونفح النسائم
ثم من أودية السماء، في سرب أبيض
أقبلت يمائم تحمل في مناقيرها أكاليل زهر»[1].

عاش رامبو ليتحرر من كل قيد، وينطلق في فضاءات الله يغتسل بالنور، ويلهو مع الأطيار، ويتسلل عبر أغصان

(1) آرتور رامبو: **الآثار الشعرية** [ترجمة/كاظم جهاد، آفاق للنشر والتوزيع ـ منشورات الجمل 1995م] ص132.

الأشجار، ويناغي قطرات المطر المتساقط، ويحتمي بالعشب الدافئ:

«في أمسيات الصيف الزرقاء، سأمضي عبر الدروب
موخوزًا بالقمح، سأدوس على العشب النائم
حالمًا، سأحس بنداوته على قدمي
سأدع الريح تغسل رأسي العاري
لن أتكلم، ولن أفكر بأي شيء:
لكن الحب غير المتناهي سيتصاعد في روحي
وسأمضي بعيدًا، بعيدًا جدًا، كمثل بوهيمي
عبر الطبيعة، سعيدًا كما لو امرأة»[1].

ومن يغني للكون الجميل في أنقى تجلياته وأكثرها بهاء وسموًا، لابد أن يرفض القمع والظلم، اللذين يتمثلان هذه المرة في سياسة النظام الاستعماري الفرنسي، التي تقوض حلمه العظيم في ثورة الحق والخير والجمال، مما جعله غير قادر على التعايش مع ذلك العالم المتناقض، الذي ينادي بمثل رفيعة ويمارس عكسها، ويقدم له خطابه الثقافي بيانات مشرقة، لاتلبث أن تنقضها مفردات الخطاب السياسي:

«سئمنا مناشقهم المحشوة أكاذيب
طفح الكيل من هذه الأدمغة الخاوية
ومن هذه الكروش المنفرة.آه أهذه هي الأطباق

(1) نفسه، ص154.

التي تطعمنا؟.أيها البرجوازي، نحن الشرسون
نحن من نهشم الآن صولجانات وأخامص
البنادق»[1].

فلم يكفه النكوص إلى ذاته المفعمة، واستحلاب فتنة الجمال في الكون الرحيب، الذي شوهه فرسان السلطة والنظام، فهرب لإنقاذ ضميره عبر رحلات بوهيمية إلى لندن وبركسل وبرلين وبقية المدن الكبرى في القارة الأوروبية، ثم عبر رحلته الأخيرة إلى الشرق الإسلامي العربي الذي يقول عنه «عبقرية الشواطئ العربية هي مايتجلى لك الآن»، ويقاربه في قصائده إلهامًا للسحر وتجليات للروح، باحثًا فيه عن رموز لم تختف، وطقوس لم تنتهك، وسحر لم ينطفئ:

«في جبال العرب ولد طفل كبير
فقالت النسائم الرخصة: هوذا حفيد يوغرتا!!
كان منذ قليل قد صعد إلى السماء
ذلك الذي كان سيصبح لبلاد العرب ولذويه
يوغرتا العظيم، وإذ يظهر لوالديه المسحورين
خيال يوغرتا نفسه، مرفرفًا فوق الصغير
يسرد لهما حياته، ويطلق نبوءته
ياوطني! يا أرضًا محمية بفعالي»[2].

(1) نفسه، ص180.
(2) نفسه، ص139.

فيعيش الفصل الأخير من عمره القصير بين الحبشة وعدن، وهناك تصدق نبوءته المبكرة، عندما كان صبيًا يافعًا في بلدته باريس يقول: «ينبغي تغيير الحياة. . الحياة الحقيقية ليست هنا. .». وبالتأكيد، فإنه لم يجد في بلاد المشرق هويته الغائبة كلها، ولكنها كانت سبيله الممكن، لإنقاذ نفسه من حياة الزيف والخداع، فاستمر من هناك يندد بنظام الاستبداد والقمع في بلاده:

«دعوت الجلادين كي أقضم، ساعة فنائي، خشب بنادقهم. . ».

ويشيد بأحد رموز التمرد على ذلك النظام من المناضلين الجزائريين الأحرار، كالشيخ عبدالقادر الجزائري، الذي أطراه وغنى له فتنة الصمود في بعض من قصائده وأغانيه!!

أما اللغة الشعرية التي صاغت كل ذلك الطوفان الروحي الإشراقي، وهذا الرفض المقاوم الخلاق، فقد كانت لغة جديدة في شفافيتها وعمقها معًا. . وفي بساطتها وتعقيدها على السواء. . جاعلة منه رمزًا شعريًا لأجيال الشعراء الفرنسيين السرياليين عبر التاريخ. . لغة شفافة في إيقاعها، وعنيفة في ثورتها، تصادق بحزم على نداءاته الملحة، باستخدام قوالب شعرية جديدة مبدعة، تتسق مع الروح المبدعة الناهضة بمعانقة المجاهيل السرية في الكون والحياة. .

كان رامبو في بحثه المؤرق عن هوية مستقرة يرهن

فيها عمره ونشاطه، لايتردد في اكتشاف كل مجهول وممارسة كل مشاغبات الشباب الفتي.. تسكع وارتاد الحانات وأقام علاقات غير سوية مع آخرين، وكان عندما ينتهي من ممارسة شاذة ، يبحث مباشرة عن فضاءات تتطهر بها روحه الآثمة من وحل الرغبة.. إلى أن قادته روحه إلى بياض من نسيج صوفي، كان رامبو يرتديه في محطته المشرقية الأخيرة ويتمتم بكلمات تنادي الله في سماواته العلى.. ربما يكون قد وجد فيها الفضاء المناسب لتطهير نفسه وحاجتها بعد ذلك إلى الصفاء.. ولكن الزمن لم يمهله كثيرًا ليعيش هذه الحياة الإشراقية المطمئنة، فقد وافاه الأجل وهو في السابعة والثلاثين من عمره يحلم بدنيا غير الدنيا، وكلمات ليست ككل الكلمات..

يوسف المحيميد

ستستمر الحياة. . بالتأكيد! مادام الخالق عز وجل جعلها مترعة بالجمال، واستخلف عليها الانسان، ليستثمر هذا الجمال بشروط خلافته على هذه الأرض، وما دام ثمة إنسان يأنس لهذا الجمال، مسبحًا بإسم خالقه عز وجل، ومنشدًا بتفاصيله المدهشة في مشارق الأرض ومغاربها.

يوسف المحيميد الذي ولد ونشأ في مدينة بريدة السعودية في العام 1964م، يجد نفسه في عمق المشهد، فيفتح أشرعة سفينته، مستعدًا للخوض في لجة الجمال والفن، معيدًا سيرة أسلافه الذين تواطأوا على نشر الجمال، بلغة جميلة: لوركا. . درويش. . الفقيه. . رامبو، ممن هجسوا بالحب والخلاص والفن الخلاق، متخذين من لغتهم الفاخرة وسيلة لتهدئة أوار الجمال، الذي تستعر به أرواحهم المبدعة المتعطشة. . وسبيلًا لمقاومة كل نقائض الجمال في القيم الإنسانية الرفيعة، من قبح وتسلط وإقصاء وظلم. .

يؤكد المحيميد على ماكتبه أدباء هذا المسار، من خلال دعم هاتين الثنائيتن المتعالقتين بالضرورة الانسانية الفنية الخالصة: غناء الجمال، ورفض القبح، بتجلياتهما

الكثيرة المتنوعة، بصياغة لغوية حاذقة تشعرن المسرودات وتسرد الشعريات. .

يختار المحيميد جنس القصة القصيرة، لتحمل رسالة غرامه للكائنات، ولكن عندما تستبد به الروح المتجلية فنًا وحكايات، يذهب إلى أقاصي الحنين كثيرًا ، فلا تدري هل هو يكتب نثرًا. . أم شعرًا. . أم قصيدة نثرية توائم بدهاء فطري بين الجنسين. .

لغة المحيميد تجمع مفرداتها حكاية ما، ولكن إيحاءاتها تذهب في كل الدنيا. . لغة شفافة، تنقل الدلالة دومًا إلى عالم المجاز الفاتن ، الذي يجعل من مظاهر الكون الجميل معادلات موضوعية، لما ينتابه من قلق وعشق ورفض. . بإيقاع موسيقي داخلي عميق ، لايمكن القبض عليه في بحور القصائد قديمًا وحديثًا. . إيقاع غامض يطول ويقصر، ويخوض في لحن راقص لاحدود له. . كأنه يطمح إلى تطابق إيقاعه الأدبي مع إيقاع الروح، عندما يناديها الحنين، وتمور داخلها حكايات الكون وأصوات الكائنات. . كما أن ذلك المجاز الاستعاري ، وتلك الإيقاعات الدافئة الغارقة في طقس من موسيقى (الحمام) تتم في أضيق حدود الكلمات. . كأنه صوفي يجعل نصوصه الصوفية ـ الهائمة في ملكوت التوحد والتجلي والجلال ـ لاتختار إلا أقل الكلمات، لمواكبة هذا الفضاء الإلهي، فليس ثمة لغة تصور ذلك العالم الروحي العلوي المتطهر، ولو كان مما ليس له بد، فلتكن لغة موجزة ، توحي أكثر مما تصرح، وتضمر أكثر مما تعلن. .

لغة تتسع معها الرؤية بعيدًا لتضيق معها العبارة. . كما قال النفري ذات لحظة إشراقية ساحرة. .

هذا البناء اللغوي الذي يصنع الدهشة من عروق الكلمات. . لابد أن يكون متناسبًا مع سمو المضامين، كما اشتغل على ذلك التناسب الأسلاف الجميلون. . لوركا ودرويش ورامبو والفقيه (سابقًا).

. . ولأن هذه المضامين هي نفسها التي حدس بها أسلاف الجمال، ومنهم رامبو ـ كما رأينا سابقًا ـ فكان من الطبيعي أن يستحضر في قصة كتبها عام2005م كل أطياف هذا المسار الأدبي، مستضيفًا شخصية رامبو للتأكيد على انتمائه إلى هذا المسار في حديقة الأدب العام، وقد عنونها بـ (أخي يفتش عن رامبو)، وفيها يحكي ساردها عن أخيه العاشق المثقف الذي تمتلئ جدران غرفته بأسماء الأدباء والفنانين العظماء ، ولكنه مع مرور زمن طويل من التجاهل والازدراء، لايستطيع تحمل كل ذلك الطغيان البشري الذي يلتف حوله من كل ناحية، ليختل توازنه العقلي ويذهب عقله شذرات من رياح. . وعندما تكتشف صوره المعلقة على الجدران حقيقته الجديدة، تتيقن أن ليس لوجوده داع وحاجة، وقد ذهب عقل صاحبها وحاضنها وراعيها ، فتتجسد على هيئاتها المادية الحقيقية، وتبدأ بالخروج من غرفة الرجل المأزوم واحدة تلو الأخرى، ثم يدخل هذا الأخير غرفته المستلبة، ويفجع بخواء المكان وتغيره، كماتغير كل شيء حوله بقسوة وجهل، ويحزن لانتقال الفراغ والتصحر المتصلد إلى غرفته، التي كانت عزاء مناسبًا

لأحلامه وعيشه وقتًا من الزمن الجميل، فيخرج مسرعًا للبحث عن أصحابه، الذين أقاموا معه سنين عديدة. . هاهو الآن في زمن القصة يخرج ليفتش عن رامبو. . !!بقناديل اللغة الشفافة المضيئة بالجمال والمجاز والشعر:

«... أخي لم يعد أخي، صار شيئًا مثل الأشياء التي في البيت. يجلس على كرسي مخمل أخضر في الغرفة، فلا أعرف أيهما أخي؟يحدق بعينين جامدتين عبر زجاج نافذة غرفته في الدور العلوي، وفي رؤوس الجبال وفي الشارع، وهي تتمايل مثل جنيات يتقن الرقص. يحدق النهار كله، لايرمش ولا يمل ولا يتحرك.

ليلة أن عاد أخي، فرحت أمي كثيرًا، ومسحت على رأسه، وضمته نحو صدرها، وقبلت شرخًا على خده الأيسر، ونمنا سويًا في غرفته، أنا وهو وهي وأبي، كان طوال الليل يهذي، ويصارع بيديه هواء الغرفة، حتى إنه في الليلة التالية، الليلة المشؤومة، فزع صارخًا وثبت يديه على عنق أخي ليخنقه، وما أن خلصنا أبي من قبضته حتى ركض نحو الحمام يعوي وينشج ويرتعش، تبعته أمي، فرأته يشير مرتعشًا إلى حنفية الماء وهي تقطر، قطرة قطرة، فوق سطح الماء في الإناء البلاستيكي.أحكمت أمي إغلاق صنبور الحنفية، حتى كف عن إرسال القطرات البليدة.

وضعته أمي ذات عصر فوق جريدة مفروشة على عتبة باب البيت، ليتسلى برؤية الشارع، ووقفت بجواره

لأحرسه.فجأة هبت نسمة هواء خفيفة، فدفعت صفحات جريدة مهملة في الشارع، فقفز مثل ذئب دون أن أنتبه، وراح يهرول ويصرخ، يلم الجرائد الزاحفة في الشارع الترابي ويبكي، ساعدته وجمعناها معًا، وعدت به وأنا أمسك ذراعه، وقد لمحت جارتنا الصغيرة بشعرها المقصوص تبكي في النافذة.

أخي لم يعد أخي، وعيناه لم تعودا تصطادان الأفكار الطائشة في البيوت ذات الأسوار العالية، وقلبه لم يعد يرفرف قلقًا كجناحي طائر، صار بليدًا وخاملاً ويحدق في الفراغ.

أخي لم يعد أخي وأذناه لم تعودا وردتين تتفتحان مع الموسيقى، يهتاج كلما سمع قطرة ماء، أو خشخشة ورقة جريدة ترتفع وتهوي في الشارع الترابي، أو انفراط تغريد طير الكناري الأصفر في قفصه المعلق في المطبخ.

أخي لم يعد أخي، منذ أن أعادوه إلينا، لم يعد يكترث بأوراقه وغرفته وطاولة الكتابة، حتى صور الكتاب والفنانين الملصقة على جدران غرفته تحررت وهبطت من جدرانها ومضت.ذات ليل، شاهدت فوكنر يصطحب ماركيز، وهما يخرجان القرى والمدن من غرفة أخي، وبعد ساعات قليلة كان آرثر رامبو أيضًا بشعره المصفوف بعناية، يخرج من الباب لاعنًا كل شيء. عند الفجر، أيضًا رأيت أخي، كما هو في صورته أيام

الثانوية، خارجًا من غرفته صامتًا، حاملاً أوراقًا صفراء قديمة، كانما خرج يفتش عن رامبو.كنت أراه الآن، كما لو كان بول فيرلين، لكن دون لحية كثة، وقد خرج يتعقب رامبو صوب الجنوب، في حين كنت آنذاك ظننته خرج معهم، كي يعود مصطحبًا دراجته الجديدة»[1].

(1) يوسف المحيميد: **الأشجار لم تعد تسمعني** [الدار العربية للعلوم - بيروت، ط (1) 2011م] 164.

المسار الثاني

الأدب: البحث عن الهوية الغائبة

هوية كل أديب خالص هو العالم الجميل الذي يعيشه أو يحلم به، والعالم القبيح الذي يرفضه.. وما إنتاج الأدباء إلا بحث مؤرق عن هوية غائبة لإنسان مفقود، أو نشيد فرائحي لهوية موجودة..

أليست هوية لوركا ودرويش ورامبو أزهار المكان الجميل وذاكرته المرهفة، ورفض كل مشروع لتخريب وتشويه هذا الجمال، وعندما تختفي الأطياف الجميلة، ولايستطيع الفنان الخالص الصمود أمام معاول القبح والتدمير، فعندها يشعر بأنه فقد هويته الانسانية، ويظل يبحث عنها إلى مالانهاية.

ميلان كونديرا

الروائي التشيكي الهائل ميلان كونديرا لطالما أرقته مسألة الهوية وهو يعالجها ضمن الموضوعات الحاسمة في حياة الإنسان، كالحب والكره والحياة والموت والزواج، وهو في هذا المسار الأدبي يتجاوز بالمشهد من إطاره الفني إلى الهاجس الأخلاقي وهو يردد بأن الرواية «التي لاتكشف عن أسئلة الوجود هي رواية لاأخلاقية»[1]، وبالفعل، فإن أعمال كونديرا الروائية تفصح عن علاقة وطيدة بالموضوع الفلسفي من جهة الهوية التي تتحكم في طريقة عيش الانسان وأسلوب رؤيته للكون والحياة، الهوية بتجلياتها المتنوعة.. هوية الرجل.. المرأة.. الفنان.. العاشق، بل إنه يسمي إحدى أجمل رواياته (الهوية) تأكيدًا على هذا البحث الانساني الفني لهوية ما..

الرواية تحكي عن قصة حب عاصفة بين (شانتال) وعشيقها (جان مارك)، وهذه القصة ليست جديدة على المستوى الكوني أو المستوى اللغوي، ولكن الرؤية والأداة اللتين اشتغلتا بحرفية متقنة على صياغة هذه الحالة الإنسانية

(1) ميلان كونديرا: **فن الرواية** [ترجمة/بدر الدين عرودكي، دار الأهالي ـ دمشق 1991م]، ص25.

المألوفة، جعلت من مشهد كهذا جديرًا بالدهشة والقراءة، ومنفتحًا على آفاق كونية، تتجه بعيدًا عن التداعيات البسيطة لدى الرومانتيكيين، الذين استخدوا اللغة الأدبية للتعبير المباشر عن المخزون العاطفي داخل النفس!

تغرق (شانتال) في تجربة عشقية خالصة، تحتم عليها أن توغل دائمًا في زمنها الحاضر فقط.. زمن عشيقها (جان مارك)، لتختار ـ نتيجة لتلك الحدة الشعورية الحارقة ـ هذا الزمن الحاضر المتحقق فعلًا، من بين الأزمان الكونية كافة. لأنه الزمن الذي يحقق لها ماتهجس به شخصيتها الغريبة، من ولع خاص بالفردية المطلقة التي أحبت أن (تمثلها) وهي تقرر الانتماء الحسي والروحي، الذي يجعلها متطابقة تمامًا مع شخصية عشيقها (جان مارك)، كما أن ذلك الزمن يوفر لها ماتحتاجه ذاتها القلقة البريئة، من حرية متجاوزة وحياة مثالية تعبق بالدفء والأمان والطهارة والحب الخالص، الذي يستر حاجة الانسان إلى التعري والانكشاف أمام الآخرين، وبالتالي فهي لاتحب ماضيها عندما كانت زوجة لرجل لاتحبه، حيث كانت حياتها تزخر بالانتماء إلى جماعة لاتحبهم، وهم أهل زوجها بضجيجهم وفوضاهم وكرههم وعريهم الحقيقي، الذي كانت تضيق به حد الاشمئزاز، والذي رأته شانتال ينسجم مع عري أرواحهم من كل نبيل وجميل، بل إن وفاة طفلها عند ولادته كانت رمزًا لها لإبادة زمن لاتوده، وانطلاقًا إلى عالم آخر يدور في مخيلتها الجامحة.

شانتال مع رفضها الوجودي للزمن الماضي برمته، كانت تكره أحلامها.. الأحلام كلها، لأنها تفرض عليها

مساواة غير عادلة بين عهود حياة واحدة، ومعاصرة زمنية، تجعل كل ماعاشه الانسان على (مستوى)واحد.، ربما تفقد من خلالها حاضرها/حقيقتها/عشقها الذي لاترى سواه في الوجود كله.

كما أنها ترفض الزمن المستقبل الذي يمكن أن يغيب (جان مارك) ذات لحظة مفجعة لاتنتظر!فهي تبوح ـ ببراءة ساذجة ـ في أحد حواراتها مع (جان مارك) بخوفها من الآتي/الموت، حتى أنها ترغب في حرق جسدها عند موتها، كي لايعيش ذلك الجسد (الخاص) مرارة لايعرف كنهها ومصيرها!

هذا هو الوجه الأول من الحياة التي تعيشها واقعًا وحقيقة، ولكنها مع تراكم ذلك الواقع المعيش في وجدانها حقيقة مطلقة ـ لطالما سعدت باختيارها وممارستها ـ تريد أن تعيش كذلك (كل) التفاصيل الغائبة في وجدانها، فهي في لحظات ما تحن إلى الجانب الحسي الجماعي في الحياة، الذي يعود بها مرة أخرى إلى العالم البشري، حتى مع حالة الحب التي تعيشها مع جان مارك، فهي لاتستكين وتقنع ـ تمامًا ـ بالألق الروحي وحده، الذي يمنحه (حب) جان مارك لها، فنجد أن توازنها النفسي يضطرب فجأة، وهي ترى أن الرجال لم يعودوا يعبأون بها، وهي تتجول على أحد شواطئ مدينتها، مما أفضى إلى تحول إنساني عجيب في المشاعر الإنسانية، صاغته أحداث الرواية بمهارة فائقة، وهذا مااستوعبه ـ بزخم هائل من الحدس العشقي (جان مارك) ـ وهو يؤكد لذاته أن نظراته العاشقة لها،

لاتكفي لإرضاء مايعتور داخلها من نداء الجسد للتوحد، فنظرة الحب هي نظرة العزلة عن الآخرين.. العزلة الحزينة، التي تسبق صورة الموت، فما تحتاج إليه فتاته في هذه الحالة المتحولة من مشاعرها، ليست نظرة الحب الروحي فحسب، بل هي طوفان النظرات المجهولة الفظة الشهوانية، التي تلقى عليها دون تعاطف أو اختيار.. دون حنان ولا تهذيب.. هذه النظرة التي من شأنها أن تبقيها في مجتمع البشر، أما نظرة الحب وحدها، فتنتزعها منه.

ولذلك تأتيه فكرة الرسائل، التي يقرر إرسالها بصورة مستمرة ـ ومن مصدر مجهول ـ إلى شانتال، لاستثارة غرائزها الحسية الأنثوية وإرضاء لمشاعرها الجديدة، فيحدث ماكان يريد، ولا يريد في اللحظة ذاتها! تستجيب شانتال لتلك الرسائل المجهولة فتنتشي ، وتحفظها في مكان أثير داخل خزينتها الخاصة، ثم تكتم أمرها لجان مارك، فتتحقق بالتالي أسطورتها الضائعة، التي لطالما حلمت بها في فترة مراهقتها المبكرة، في أن تكون عطرًا لوردة أبدية، يعبر أريجها ـ بفتنة وإغواء ـ الجمع الذكوري فيفتن! وهذا المجاز التخيلي الأسطوري في عالمها الداخلي، ولد على عتبة حياتها الراشدة «كالوعد الرومانطيقي بمشاعر عذبة.. كدعوة إلى السفر عبر الجنس الذكوري كله، ولكنها في الواقع والحقيقة لم تكن بطبيعتها امرأة مخلوقة لذلك، لتبديل العشاق»، كما أن العزلة الفردية التي اختارتها لحياتها الواقعية بعد انكفائها على مشاعر روحية ذاتية ـ ولا شيىء سواها ـ هو الذي كان سببًا في

أحلام وتداعيات تراودها بين الحين والآخر (مشاهد لحفلات جنس جماعي، حياتها الأولى في بيت أهل زوجها) ، كانت تواجه من خلال أطيافها وخيالاتها الجمعية الحسية منظر التوحد والانفراد، الذي يسيطر على عالمها كله.

فتعيش (شانتال) بتلك التحولات ازدواجيات متناقضة على الدوام: الفردية والجماعية، الحب المطلق والرغبة الحسية، الماضي والحاضر، الحياة والموت. وهذه التحولات الوجودية الهائلة في حياتها ربما هي التي جعلتها تشعر ثم تؤكد لجان مارك بأن لها وجهين «**لقد تعلمت أن أستمد من ذلك بعض المتعة، ولكن امتلاك المرء لوجهين ليس سهلاً.. نعم أستطيع أن أمتلك وجهين..**» ومن الطبيعي أن تلك الازدواجية في الشخصية، هي التي تقلل وتذيب عنفوان الهوية الحادة للإنسان. . الهوية ذاتها، التي جاءت عنوانًا لهذه الرواية، والتي ألح عليها كونديرا كثيرًا خلال العمل، وهذا ماشعر به ـ بحرقة عاشق ـ جان مارك، لأن مسألة أن تفقد شانتال هويتها بالنسبة إليه، يعني حرمانه من حضورها ووجودها وحياتها معه.وهذا ماكان ينغص عليه مشاعره، عندما كان يجول في خاطره ذلك المشهد الكارثي بالنسبة إليه، والذي لمسه حقيقة ـ على سبيل الصدفة ـ وهو لايكاد يتعرف على شانتال/ هويته، أثناء بحثه عنها على شاطئ الفندق بين كل النساء المتراميات هناك!

وهذه الهوية المشتتة لـ (شانتال) هي التي أفضت إلى تشتت آخر، لهوية أخرى. . هي هوية (جان مارك) ذاته ،

وهذا يؤكد التوحد الشعوري التام الذي كانا يعيشان تحت مظلته. . ليفقدا هويتهما في اللحظة ذاتها. ففي لحظة ما يقرر جان مارك أن يقتنص هوية أخرى ، شخصية عاشق حسي آخر، ويبدأ بمغازلة (شانتال) عبر رسائل مفعمة بالاستفزاز الحسي المثير للرغبات الداخلية في الوعي الطبيعي للمرأة ، كأنه (سيرانو دي برجراك) في مسرحية (أدمون روستان)، التي صاغها المنفلوطي صياغة سردية رومانسية، وفيها يضطر (سيرانو) إلى استحضار شاب جميل المظهر لاجتذاب حبيبته، فيشعر (جان مارك)بهذا الفعل بشعورين متناقضين آخرين يؤكدان كذلك على تلك الهوية المتوترة!

فهو فخور بإغواء (شانتال)، واستجابتها لرسائل العاشق المجهول، وفي اللحظة ذاتها نجده يحترق ألمًا وغيرة من تحول (هويتها) العاطفية إلى رجل آخر.

من كل ذلك، فإن حكاية الحب التي اشتغل عليها كونديرا، كانت حالة وجدانية مختلفة وعاصفة وملأى بالتحويلات و التبادلات، مما اضطره إلى الرحلة عميقًا . . عميقًا، بحثًا وراء الأنساغ (الأصلية)، لتفسير وصياغة حالة إنسانية واحدة، ولكنها تنفتح على قضايا وأشكال وأسرار وجودية متعددة الأصداء والرؤى والتأثيرات.

كان عمل كونديرا بهذه الرواية ـ كما هو عمل مبدع روائي حقيقي ـ يشبه المهمة التي يكلف بأدائها (شخص ما)، طلب منه أن يدخل ليلًا غابة نادرة زاخرة بالغريب والعجيب والنادر ، فيكون عند حسن الظن تمامًا، لأن ما

يمتلكه من ضوء داخلي متوهج ونور ذاتي شفاف، يمكنه من الكشف الفاتن عن كل حقيقة غريبة وعجيبة ونادرة، قد يصادفها في ولوجه المحترف داخل تلك الغابة الكونية السحيقة. وهذا من شأنه أن يفسر الوجه المقابل لكتاب آخرين لا يمتلكون ذلك النور الداخلي الشفاف، فيقررون على عجل اقتناء (كشاف) ضوئي صغير، لربما يكشفون به عن شيء واحد.. واحد فحسب، ثم يفرحون من الغنيمة بالإياب!

كان كونديرا ماهرًا حقًا في ارتداء الملابس الأنثوية، ثم تبديلها في اللحظة التالية بملابس (جان مارك) الرجالية. أي إن صوته السردي كان يغيب دائمًا بتلك الحيادية المطلقة، التي يؤكدها توزع صوت سارده بين حكاية المشاعر الذكورية والأنثوية معًا، فالقارئ لا يكاد يشعر - بالفعل - بميل كونديرا إلى فعل (شانتال)، أو ردة فعل (جان مارك).كأن شريطًا كان موضوعًا - على نحو خفي - داخل هاتين الشخصيتين، ليحكي بحيادية واتزان عن كل شيء داخلهما:

(أقوالهما وأفعالهما ومشاعرهما ورغباتهما، في لحظة روائية واحدة ومنسجمة!).

وبالتالي، فإن كونديرا اشتغل بعمق ظاهر على حالة الهوية، وما يتعالق معها من حالات شتى للانسان، كالحب والصداقة والجنس والنجاح والفشل، وهي تتجلى في أرقى درجات توترها واستفزازها.. إنه الأدب الخالص الذي

يسكن الذوات المبدعة، لتتفرغ للجمال ونبذ القمع ومقاومته، بعد أن يطمئن الأديب الخالص إلى كينونته وهويته.

يكشف كونديرا في ممارسته للشك في تلك الهويات، وصياغة قلق الانسان ورغباته الدفينة، عن الانزياحات المتدرجة لتناسخ نصي في غياهب الوعي (الذاتي)، أو في التعثر المتردد للذاكرة، فهو بهذا الاشتغال الروائي، ينفض الغبار عن الروح المبدعة لتستعيد بكارتها من جديد، فتنشد للجمال والحب والنجاح والفن، كما كان أبطال رواية الهوية يفعلون! لتستمر الهواجس الانسانية للروح الأدبية الخالصة في نشيدها المتوحد نثرًا سرديًا فاتنًا، بعدما كانت تسند هذه المهمة إلى الجنس الشعري عمومًا.. ولكن المطلوب من الفن الروائي أن يفعل للغاية الأدبية أكثر من الذي تفعله لغة الشعر الخاصة.. القضاء على الحواجز بين الأزمنة، من أجل قلب الحقيقة المستهلكة إلى خدعة ووهم، وشأن قابل للتحول والتغريب.. بلغة حوارية بوليفونية.. كما كان يصنع كونديرا في (هوياته) دائمًا..

رجاء عالم

الإغراق في الذات بوجودها أو بغيابها، ثم البحث عن هوية مناسبة لها.. ينتقل في حركة دائرية بين أدباء الفن الخالص، ليتوقف هذه المرة عند أبواب الروائية السعودية رجاء عالم (المولودة في مكة المكرمة عام 1963م)، عبر روايتها (خاتم) الصادرة عام 2001م..

موسيقى لغوية تصدح بأصواتنا غير المسموعة في الكون الرحيب، محاولة رصد شهقات الروح المبدعة، في تفاعلاتها مع أصداء الجسد/ الكون.. انبهار فطري موحش بالأشياء والأعضاء، وإيغال حاد في الظلال الإنسانية الخاصة (جدًا) بدون إهمال للأثر الجمعي التاريخي وإسقاطاته على لحظةٍ ما..

في لحظة مبكرة تنفتح على أزمان شتى، عاشتها مكة المكرمة خلال العهد الهاشمي تحديدًا، تولد خاتم (ابنة الشيخ (نصيب) بعد انتظار طويل، كلف الأم (سكينة) ولادة خمس بنات، وأجبر الأب على الاستسلام لواقعه الأنثوي، مع محاولة إيجاد بديل ذكوري موقت، من خلال عتقه وتبنيه لولد من عبيده (سند)، الذي هو الابن الشرعي للعبدة المملوكة (شارة) وزوجها (فرج). تولد خاتم بعد ثلاث سنوات على ولادة سند ذكرًا، فترتبك مشاعر الأب والأم

معًا على حلم استمر غائبًا، وهو الذي لطالما انتظراه وخافا من تحققه في اللحظة ذاتها، فهو ـ ولاشك ـ حاجة اجتماعية ملحة داخل مجتمع ذكوري، ولكنه سيبقى مع تلك السيادة الذكورية مكمن قلق، لكل من يسكن دارة الشيخ نصيب، الذين علمتهم التجارب التاريخية في تلك الفترة القلقة أن (الولد) يبقى دائمًا الأقرب إلى الموت والهلاك من الأنثى الواقعة ـ أصلًا ـ خارج الزمن، في عرف مجتمع لايعبأ بحياتها كلها! فالولد/الذكر هو الذي له المجد والحضور، والقدرة على الفعل والصمود، وتوليد الحياة من جديد!فمن قدر على تكريس تفاصيل الحياة فهو «المعرض» دائمًا للفناء والهلاك داخل مجتمع يمور بالثورات والتناقضات، يمكن أن يستيقظ في أية لحظة على إيقاع الجند، وهم يوقظون الموت داخل البيوت المكية، ومنها بيت الشيخ نصيب.. ولذلك، وفي لحظة حاسمة واتفاق مبطن بين الرجل وأنثاه لحظة الولادة، يقرران معًا أن يكون هذا الوليد ذكرًا وأنثى في اللحظة نفسها، حلمًا لرجولة أب، ووجلًا لأنوثة أم، فالمهم ـ في هذه الحالة ـ أن يقتنع المقربون أولًا بأنوثة (خاتم)، لتكون هي الأصل في العرف الجمعي، ثم لايمنع ذلك الأب من الاستمتاع بحلمه في صياغة مولوده على هيئة ذكورية، فيلبس تلك الأنثى لباس صبي، ويسمح له بمجالسته مع أصدقائه ومرافقيه إلى الخارج، لتبرز إشكالية (خاتم) وحيرتها بين جسدين، فهي في الطوابق العليا لبيت نصيب تبقى فاقدة حضورها الانساني، بينما تكتسب أهميتها في مجالس أبيها التحتية، ثم من خلال انعتاقها إلى فضاءات وعوالم أخرى مختلفة

ومتجاوزة تمامًا للأعراف الثابتة المطمئنة، التي تعيشها داخل بيت العائلة.

وبعد، فإن ذلك التشتت الجسدي المفضي إلى فقدان الهوية، قد قاد خاتم إلى أن توجد هويتها بنفسها، من خلال التمرد الهائل على تقليدية الأصوات التي تسمعها، والروائح التي تشمها والأجساد التي تحيط بها (.. ألم يكن أسلاف الجمال السابقون رامبو ولوركا ودرويش يمتلكون ذلك الحس الفني المستفز لاستقبال أجمل الأشكال والأصوات والروائح) إبرازًا لكل الطاقات الممكنة، لجسد يتفاعل ـ بموسيقاه الروحية الداخلية (الهوية الحقيقية) ـ مع الموجودات والأصوات والأحجار والأجساد المتشابهة والمختلفة على السواء، ويعلن بدهشة صارخة خروجه على كل القيم المعيارية، التي تحدد هوية بيت العائلة الكبير، واستسلامه لهويته الخالصة، بغرائزها الأولى البريئة والمتوحشة في اللحظة ذاتها!

تستند خاتم إلى سند ذكرًا حقيقيًا يحميها ويساعدها على تحقيق رغباتها الدفينة في الانعتاق والغناء والتحليق خارج السرب الجمعي، ليكون ذلك الإشعاع الكوني الباهر المنبثق من حميا جسد خاتم، وانتشاء روحها، سبيلًا للصبي (سند)، يمكنه من الولوج في عتمات الأحجار الكريمة والجواهر الثمينة، في دكان شيخ (الجواهرجية)، ليتهجأ مع معلمه (سند ياقوت) لغة هذه الأحجار وموسيقاها الباطنية، ويوغل ـ بعد ذلك ـ في استنطاق مدلولاتها وأسرارها، ثم تستجيب خاتم في وعيها الباطن للنداءات الحارقة لصبي آخر (هلال)، الذي يتفجر عذابًا وجرأة

وتمردًا وسخرية من خاتم وأبيها وعالمها الأثير!فيقودها هلال مستسلمة إلى فضاءات، تجد فيها ذاتها المستلبة (عالم الحميم) أسفل جبال مكة بشخصياته التي تمثل المعادل الموضوعي لرتابة شخصيات عالم الأسياد والنبلاء، وكأن الحميم الذي لطالما زارته خاتم، هو صياغة كونية إنسانية للمسكوت عنه والمغيب في خطاب بيوتات مكة العريقة، إذ هو عالم مفعم بالشقاء والتمرد والخطيئة، واستنفار كل غرائز الانسان الحسية والروحية معًا. فيه (مخبول الشموسة) و(عمتنا شاحوطة)، ومن سخروا وباعوا أبناءهم لأناس العالم العلوي في أعلى جبال مكة، فيه (مهراس)، الشوك المثالي لأرض إبليس، وبيت الشيخة (تحفة) شيخة الدحديرة، التي تمتلئ حجراتها ببنات من كل الأجناس والأعراق، ممن أرسلن أجسادهن على سجياتها، ومنهن (زرياب الحلبية) المغنية، التي وجدت عندها (خاتم) جسدها الحقيقي، الذي يكتسب حضوره وهويته وسحره في هذا العالم العجيب، الذي تزدهر به ترجيعات أنغام الوتر والغناء والشجن، فيلتصق جسد خاتم بجسد عودها الرنان، ليتحقق لذلك الجسد هوية أخرى جديدة، صاغتها الألحان ونشيج الأرواح المتعبة وترديدات الأنغام الحارقة، بديلًا عن ذلك التشكل المحموم، الذي يمارس فيه الأب سلطته على جسد نحيل شكله كما يريد!كما أن عالم الحميم هو الملاذ الدائم لهلال، الذي يحضر ليوثق - في كل مرة - نسج علاقة غريبة بخاتم، على أساس من الشك والريبة والإعجاب، وليكرس بحثه الوجودي الدائم عن أغنية في كل شيء، وجدها أخيرًا مع خاتم، وفي خاتم ذاتها:

«قادتها قدماها لضفة الحميم تلك، حولها صمت هائل، لكأن الحميم يترقب خطوها ويتقرب، يستدرجها بهدوء الصمت، من بعيد جاء صوت أنغام...فيما تلا من أيام، كانت خاتم تأتي للعود، لاتطيق البعد، وعين (زرياب) تتبعها بنظرة أثارت الريبة في قلب شيخة الدحديرة، نظرت كما نجمة في لحظة نشوة متواصلة، ضحكة الحلبية صار لها رنيم ينافس صوت العود في الدحديرة، كل شيء اكتسب خفة حول زرياب، التي لم تتردد في خلال زيارة خاتم الثانية أن تنفرد بها في حجرتها، كمن يعد لسر، جردت خاتم وأجلستها مفترشة الأرض العارية، كان الوقت ضحى، راحت وجاءت بالعود، ووسدته لحجر خاتم، شهقتها شهقة عذوبة في قلب زرياب حين لامس الخشب حيوية الجسد الزاخر بجسد خاتم، كمن تلقى جنيًا بجوفه، صارت شرائح الجسد الخشبي تنحفر بجلدها مثل نقش خشب الزان، والبقم يشرخ أنفها، كل حيويات خاتم انصبت لحوضها متمثلة لجسد العود، تناولت زرياب أصابع خاتم المسلوبة بالرهبة، وقعت بها في ضمة لعنق العود، ارتعد الجسدان في توافق، برفق فرقت الأصابع على الأوتار المسبوكة من حي، هتفت بصوت أقرب لتنفس الهواء: المسي الزير»[1].

(1) رجاء عالم: خاتم [المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء، ط (1) 2001م]، ص109.

وبالتالي، فإن رجاء عالم تتجاوب مع الأصداء الأدبية الكونية في اشتغالها على مسألة (البحث عن هوية)، لممارسة التلذذ بجمال الروح المبدعة والكائنات الغارقة في الدهشة.

* فتشتت هوية الجسد لبطلة الرواية (خاتم)، أفضى بها إلى انهماك شعوري، في محاولة إيجاد معادل موضوعي لذلك التشتت الانساني، من خلال اختيار الموسيقى الكونية للروح جسدًا حقيقيًا، يكتسب هويته بذاته ومن داخله، إذ إن هناك مايسوغ ـ إلى حد ما قول شوبنهاور الذي قاله بعد تأمل طويل في أن الموسيقى تكرار لعالم الحواس بأسره، وأنها طريقة أخرى للتعبير عن الإرادة أو الجوهر الباطن، إذ إن عالم الصوت له قدرة التجسيد اللامتناهي، كما أن تهميش هوية (سند) الانسانية، الذي هو الابن الشرعي للعبدة المملوكة (شارة) وزوجها (فرج)، أفضى به إلى انهماك آخر لإيجاد معادل موضوعي لذلك التفتيت للهويات الانسانية المستحقة، من خلال الإيغال في عالم آخر يعج بالسيادة والأصالة والجمال والقيم الحقيقية لجوهر الأشياء، وهو عالم الجواهر والأحجار الكريمة، الذي لطالما فتن به (سند) واشتغل به (ياقوت) معلم دكان الشيخ (محمد علي) شيخ الجواهرجية.

إذًا فإن الجسد المشتت الذي مورس بحق الشخصيتين خاتم وسند، اللذين فقدا بسببه هويتهما، أوجد له بديلًا جسديًا مطلقًا ممعنًا في التجاوز والتحرر وتلمس حقائق

الأشياء الثمينة حقًا.. موسيقى الكون، والإيحاءات الحسية لعالم الجواهر والأحجار الكريمة، وكلاهما - كما جاء في الرواية - تحرك داخل قلب الأشياء وحقائقها.

*.. كذلك فإن رجاء عالم بذلك الولوج الفاتن في هذين العالمين، تعمل على تفجير كل طاقات الجمال مرة واحدة، بتفجير كل طاقات الجسد، في أقصى حالات شفافيته وتوهجه.. الطاقات الانسانية الحقيقية القادرة وحدها على إثارة الدهشة والرعشة، في أكثر مشاهد براءتها وتوحشها الفطري إثارة، فالرواية تزخر بإثارات حسية شتى على مستوى الجسد، لغة وأصواتًا وروائح ونظرات (التصاق العود بجسد خاتم أنغامًا وتراتيل، انبهار هلال بالجسد الخاص لخاتم، بحث خاتم مع هلال عن أغنية في كل شيء، رائحة تراب مكة أثناء التصاقه بماء السماء، روائح المسك والعنبر المنبثقة من الحضرة النبوية في الحرم المدني، الدهشة الحارقة لعين سند وهو يستقبل لغة الإشعاعات الأولى للأحجار الكريمة). كما أن بحث هلال مع خاتم عن أغنية في كل شيء، هو استجابة روائية لنفض الغبار عن الموجودات الكونية، لتنعتق من رتابتها وعاديتها، وتلج في علاقات أخرى جديدة تكسبها ألقًا وتوهجًا ودهشة.

* والإيغال في كل هذا الجمال ينشد لغة (خاصة)، كما هي لغة رجاء عالم، التي تعتمد السرد بلغة شعرية فاتنة تحتفي بالإيقاع الموسيقي والتكثيف الدلالي والتراسل المتنوع للحواس، والإيغال اللغوي في الفضاءات الاستشراقية الروحية.

هتف سفر ياقوت كمن يقرأ مباشرة في القلب: «هذا ماتعطيه العروش الكريمة، حين تخدم في بلاطها، تسبغ عليك من جلائها، من قدرتها على التجلي. كلما جلوت حجرًا، تجلت بقعة من جسدي، اكتشف لجسدي ذاكرة كونية، ذاكرة مثل مرآة.. لا شيء يفلت منها ولا ساكن يشيخ فيها، نظرتها علوية كلية، تعكس حقيقة الزمن بكامل استدارته من بدء لبدء يتجلى في خيالاتها، محبوس أنا في خيال تلك المرآة/المملكة، ولاعرش لعطب في مسامعي، السلطان للدورة/للذاكرة الكلية، وحدها مملكة الحجر لاتؤدي جزيئاتها للعطب، وإنما لتلك الذاكرة التي تكنز ولا تفنى.. »[1].

(1) نفسه، ص96.

محمد الثبيتي.. مصادفة لقاء!

وإذ لاتزال السلسلة الذهبية الأدبية ممتدة إلى آخر أديب وفنان (خالصين) على هذه الأرض، تجوقهم جميعًا قضية استغلال الهوية الخاصة التي منحها الله لهم، لنشر الجمال ومقاومة القبح بكل أشكاله من خيانة وظلم واستبداد وزيف، أو محاولة إيجادها بقلق الفنان الخالص والشاعر الحقيقي، استكمالًا لإعمال القضية الجمالية الأزلية في وجدانهم الجمعي، ففي اللحظة التي كانت فيها (خاتم) ـ وهي تجد هويتها الضائعة ـ تجلس متربعة على دكة علوية في بيت المعلمة، تعلن عن جسدها المستلب بإظهاره عاريًا من كل شيء.. تحتضن عودها الرنان، ليمتزج أنين أنغامه مع تموجات جسد خاتم، ويتحدان كأنهما كائن أسطوري يغني أحدهما فتنة الآخر.. تنسى عالمها القديم المزيف، وتلج بعنف إلى عالم مفعم بالذات وسعار الجمال، نجدها تستنطق جبال مكة لعلها تجد فيها كلمات شعرية تموسقها غناء وتجليًا.. وقد حدث ماكانت تنتظره بالضبط، فمن قريب، تنتبه لصوت يسكن في الأنحاء القريبة يقول لها.. لقد جاء.. جاء يضرب بعصاه أرض القرية المقدسة.. يتهادى برزانة منشدًا:

«جئت عرافا لهذا الرمل
أستقصي احتمالات السواد
بين عيني وبين السبت طقس ومدينة
خدر ينساب من ثدي السفينة»[1]

يستجيب الشاعر السعودي محمد الثبيتي (1952 ـ 2010م) لتلك النداءات الملحة، فيجيء من أعلى جبال مكة، ليأخذ طريقه عبر هذا المسار، فتلتقي خطواته الجليلة مع خطى رجاء عالم في مسار البحث عن الهويات المغيبة والمستلبة.

يبدأ محمد الثبيتي على لسان بطله الأبدي (عراف الرمل) الإعلان عن مشروعه الحاسم، وهو البحث عن مؤشرات واحتمالات لهوية حياة خصبة، داخل هذه البقاع المتسعة من رمال الصحراء (إذ السواد يرمز إلى الأرض المعشبة الخصبة)، ولكنه يصطدم بكل أشكال الموت والجدب (الطقس، الخدر المنساب من ثدي السفينة) وهي أشكال مفجعة بدلالة ذلك الانهمار المستمر بغزارة لذلك الخدر (الانسياب)، إذ إنه لم يعبر عن المأساة بمفردات أقل فجيعة (يقطر.. مثلًا)، ليحمل على عاتقه مهمة استنطاق المفازات الشاسعة من رمال الصحراء، التي صاغها صياغة شعرية سحرية في ديوانه ـ الذي جاءت منه الأبيات السابقة ـ (التضاريس)، الذي يثبت أن الشاعر اطمأن منذ القدم إلى وجود هوية خاصة له، فقرر أن يجد

(1) محمد الثبيتي: من قصيدة موقف الرمال [**جهات**، شرقيات ـ مصر، ط (2) 2006م]، ص109.

في إثبات هوية التضاريس! تضاريس بيئته الشعرية، التي يبدأ بها وينتهي إليها مع كل تجربة فنية، حتى أن هذه التضاريس تصلح ـ لديمومة عناصرها ـ أن تكون ثيمة رئيسة لعالم شعري يتخذ من تضاريس الصحراء رمزًا وهوية ومادة للغناء! فقصائد الثبيتي تتضمن كل المفردات التي تشكل عالم الصحراء المهيب (النخل ـ الرمال ـ الخيام ـ جمر الغضا ـ العيس ـ حادي العيس ـ الربابة ـ الشاذلية. . . . . .) ليجعل منها بتراكيب متنوعة عالمًا شعريًا ينضح بكل مقومات الجمالية، peotic من ممارسة ذلك العنف المنظم بحق الكلمات العادية السابقة، بتلك المجازات الغارقة في لغة طقوسية موغلة في الغموض والخفاء والجلال، وقلب للعلاقات المألوفة بين الدوال ومدلولاتها، وتحريك العالم النصي على إيقاعات جديدة، لم تكن إلا استثمارًا أخاذًا لألحاننا العروضية في الشعر العربي التقليدي، لتفضي تلك التراكيب الشعرية إلى حقيقة عنف جاكبسون الجمالي، وتوتر مسافات كمال أبو ذيب، التي تصنع الفجوة المنشودة بين النص التقليدي والنص الإبداعي.

وإذا كان عراف التضاريس قد تحدث، وهو يجيء لاستقصاء احتمالات الحياة، فإنه لايلبث أن يختفي على عادة الطقوس التي يتميز بها العراف والكاهن أثناء اتصالهما المزعوم بالقوى الخفية المؤثرة في حياة إنسان الرمال، وتظل القصائد تناديه. . وليس ذلك العراف سوى الشاعر. . بسبب توحد الصفات التي تجمع بينهما (الكلمات الغريبة التي تصنع الأثر النفسي العجيب ـ استشراف المستقبل ـ الاستغراق في حقيقة الكائنات والأشياء. .)، الذي سماه

أدونيس (فارس الكلمات الغريبة) في نصه الشعري الطويل المعنون بالاسم المركب ذاته:

«يقبل أعزل كالغابة وكالغيم لايرد، وأمس حمل قارة ونقل البحر من مكانه. يرسم قفا النهار، يصنع من قدميه نهارًا ويستعير حذاء الليل، ثم ينتظر مالا يأتي. إنه فيزياء الأشياء ـ يعرفها ويسميها بأسماء لايبوح بها.إنه الواقع ونقيضه، الحياة وغيرها. . . . .»[1].

إذًا فإن تضاريس الشاعر القادم من جبال مكة، تستميت في وضع ثقتها الكاملة بذلك الشاعر العظيم الذي يحمل هم الجماعة وهويتها المشتتة بين القرى والمدن، ويموسق عناصر بيئتها، ويجعل منها لحنًا شجيًا عميقًا، يعيد إلى الصحراء نضارتها وسحرها، وما الصحراء إلا الوطن الكبير الذي طلب الشاعر من (عرافه) أن يسقيه من عذب مائه الذي يلعب بالرووس، لتنتشي وتغرد:

«أدر مهجة الصبح

صب لي وطنًا في الكؤوس

يدير الرؤوس

وزدنا من الشاذلية حتى تفيء السحابة

أدر مهجة الصبح

واسفح على قلل القوم قهوتك المرة المستطابة

---

(1) محمد خطابي: **لسانيات النص** [المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء، ط (1) 1991م]، ص393.

أدر مهجة الصبح ممزوجة باللظى

وقلب مواجعنا فوق جمر الغضى»[1].

.. وقطعًا فإن الشاعر العظيم.. عراف الرمال العارف ببواطنها، والقادر على سبر أغوارها.. وعلى مد يد العون للذين ضعفوا وفقدوا هوياتهم وكينوناتهم، ليقويهم بعد ضعف، ويوحدهم بعد فرقة، فلا يتردد في أن يهب مقلتيه القادرتين على كشف المحجوب، لمن يريد أن يرى الدرب (الصحيح)، والجمال الخالص، والحياة الحقيقية، وهذا العراف/كاهن الحي/ذو البصيرة الحادة التي تستشرف البعيد، لايمكن أن يكون إلا الشاعر ذاته.. محمد الثبيتي بكل إمكاناته الشعرية الهائلة، ومكانته الأدبية الراسخة في أدب الصحراء وشعر الوطن..

والشاعر يضع ثقته كلها بنبوءة ذلك العراف (قرين الشاعر)، لأنه القادر بزعمه على إحداث البعث والقضاء على قبح واقع الرمال، الذي أنتج غياب هوية الأعراب في صحرائهم، وتيههم، واغتراب القوافل والمطر، وفقدهم لغتهم، أو أن يكون لكلماتهم معنى وقيمة، لتكون معظم قصائد الثبيتي نداء لذلك العراف.. الكاهن.. سيد البيد.. الشاعر القرين:

«أيا كاهن الحي

أسرت بنا العيس وانطفأت لغة المدلجين

(1) محمد الثبيتي: من قصيدة تغريبة القوافل والمطر [جهات، شرقيات ـ مصر، ط (2)2006م] ص137.

بوادي الغضا

كم جلدنا متون الربى

واجتمعنا على الماء

ثم انقسمنا على الماء»[1]

وهو وحده الذي يعرف حقيقة بعض قومه، الذين ارتحلوا عبر الرمال في الليل الحالك السواد، متحررين من كل متاع وقيمة، ليكابدوا تعب السفر وأرق التيه: بحثًا عن نجمة تضيء، فتهديهم إلى مقصدهم، والفضاء الذي سيجدون فيه أنفسهم التائهة. .

«هل في كتابك من نبأ القوم إذا عطلوا

البيد واتبعوا نجمة الصبح

مروا خفافًا على الرمل

ينتعلون الوجى

أسفروا عن وجوه من الآل

واكتحلوا بالدجى

نظروا نظرة

فامتطى غلس التيه ظعنهم

والرياح مواتية للسفر

والمدى غربة ومطر»[2]

---

(1) نفسه، ص139.

(2) نفسه، 139.

وعندما يدلهم الخطب، وتشتد المعاناة، وينطفئ النور المبين، فإن الأمر يأتي سريعًا لذلك السيد العراف الشاعر:

«شدنا في ساعديك

واحفظ العمر لديك

هب لنا نور الضحى

وأعرنا مقلتيك

واطو أحلام الثرى

تحت أقدام السليك

نارك الملقاة في صحونا

حنت إليك

ودمانا مذ جرت

كوثرًا من كاحليك

لم تهن يومًا وما

قبلت إلا يديك

سلام عليك

سلام عليك»[1]

جمال طاغ يلتف على كل مفازات الثبيتي الشعرية.. ألفاظًا وتصويرًا وإيقاعًا ورمزًا وحركة، على مستوى الشكل

---

(1) نفسه، ص140.

والصياغة، ثم تتجاوزها لجانب المضمون، الذي فيه ينتظر القوم اللحظة الحاسمة القريبة التي تنقلهم من الضياع والضعف، إلى القوة والتمكن والاستقرار.. هل ثمة أجمل نبلًا من سيد القوم الحقيقي/عراف الرمال عندما تأتي خطواته من بعيد.. من الغياب السديمي، مستجيبًا للنداءات التي تصل تراجيع صداها من السهل إلى التل، ومن الأودية إلى القمم الراسخات، ليأخذ بأيدي مناديه ومنتظريه الملهوفين، الذين نصبوه مباشرة سيدًا جليلًا على أنفسهم، وعلى جراحاتهم العظيمة:

«مرحبًا سيد البيد

إنا نصبناك فوق الجراح العظيمة

حتى تكون سمانا وصحراءنا

وهوانا الذي يستبد فلا تحتويه النعوت

مرحبًا سيد البيد

إنا انتظرناك حتى صحونا على وقع نعليك

حين استكانت لخطوتك الطرقات

وألقت عليك النوافذ دفء البيوت»[1].

(1) نفسه، ص22.

ضيف ثانٍ..
على المسار (طلال مداح)

(خاتم) التي تحتضن عودها في بيت في أسفل جبال مكة، لم تسمع أجمل من ذلك الاستنزاف النفسي والإبهار اللغوي لتلك القصائد الفاخرة للشاعر القريب من العقل والوجدان.. محمد الثبيتي، التي تظل تغنيها على مقامات الصبا الحجازية والدانات المكية، وهي في اللحظة التي ترسل حنينها إلى الشرفات المطلة على السمو، تصل أنغامها الشجية عبر تراجيع الصدى ونسائم الليل الوادعة، إلى أسماع الملك المتوج على عرش الغناء في القرية العلوية الأخرى.. حيث الفنان (طلال مداح) يتصدر فسحة علوية في أحد بساتين (المثناة)، ويصل صوته الحنون إلى كل الأطيار في بقية بساتين الأودية.. يمسك بعوده المصنوع من أغلى أخشاب الغابات الهندية، ثم يندمج مع ألحان خاتم العلوية، ليعلن مشروع التآخي مع شجنها المشتعل في عالم (الحميم) المكي، وحين يبدأ تقاسيم اللحن بمواويل تستأذن القلوب، يغيب في سديمه المعتاد خارج الزمان والمكان والكائنات، ويطل بنظرته السريعة المألوفة بين الحين والآخر، ليشعر المستمتعين حوله بوجودهم الفاتن، ثم يغيب من جديد لاستحضار شذرات

الجمال، من كل خلية منداة بعرق الكائنات المورقة بالدهشة والسحر الحلال، تضامنًا مع لوركا ورامبو - ومن قبل مع رجاء عالم - وكل السابقين.. عشاق الجمال.. يطل علينا طلال في ليله من خلف الشمس مهووسًا بالجمال:

«الله يعلم إني حاولت.. حاولت

أسند على كفي السما.. وأناظر الشمس

أشرب عن عيونك ظما

أشرب ظما الشمس

وقلتي جفنك عسى مايحترق

حاولت ماأغمض عيوني

حاولت أنا مانفترق»

الله كم هي جميلة هذه الصور المستفزة، التي يصدح بها الفنان المتوج على عالم (خاتم) العجيب، من كلمات شاعره الأمير بدر بن عبدالمحسن.. الذي لطالما تآخى مع صوته الطلالي العذب، لإصدار بيانات العشق والوله والجمال..

ولك أن تتأمل صورة السماء وهي معلقة/ مسنودة على كف الشاعر، ليأخذ فرصته الكاملة من النظر بعمق ونشوة إلى الشمس، التي كانت الشمس الوحيدة التي تفضي إلى ارتواء وإلى خصوبة، بعد أن كانت حرارة أشعة الشمس سببًا في حدوث العطش والظمأ، وكل شواهد الجدب..

طلال والبدر يقدمان (أشرب) و(الظمأ) في سياق واحد، ليستفزا الخلائق بقوة، إلى محاولة عذبة للفوز بمشهد بكر، وعندما تكون الشمس وليس القمر ـ كالعادة ـ في مثل ذلك المكان القريب جدًا من البصر، فإن الأمر يدعو حقًا للعجب من سلامة العين وسط كل ذلك التوهج الإشعاعي، وهذا مافطنت إليه المخاطبة في النص «وقلتي عسى جفنك مايحترق»!.

ولكن الشاعر لايعنيه كل ذلك، وقد كان ـ من قبل ـ يشرب تلك الشمس برمتها، ومن قدر على الشرب، سيقدر حتمًا على مجرد النظر:

«حاولت ماأغمض عيوني

حاولت أنا مانفترق»

ثم تسمع خاتم طلال مع شاعره البدر يغني على مقام الصبا الموجع، مع تصاعد أبخرة العود الممتزج بحرقة الأنفاس، شعرًا يبوح بأقصى درجات التجلي لأنساغ الروح الضاربة في أعماق الحب والفقد:

«ويش يضرك لو أخونك مرة.. وأختارك عليك».!

الفنانان معًا يصنعان قلبًا مدهشًا للعلاقات الإنسانية، في عز حميميتها وتواشجها وجمالها، متمنيًا الخيانة سبيلًا نهائيًا للخلاص والتحرر، ولكنه يسلم في النهاية بفقدانه حق اختيار شيء ماعدا الجمال.. الحب: «اختارك عليك»!!

وفي لحظة ما يتجلى فنان القريتين العظيمتين بدانة من

الفلكلور الغنائي الحجازي، تحكي قصة أخرى من قصص جمال هذه الجزيرة، عندما توغل في حريتها. . دانة يمنية تمس ورد الخدود، فتنجذب لنشيجها خاتم في عالم الحميم، وتأخذ في الغناء مع طلال، ينشدان على صدى هسيس أرض البساتين في الطائف، ورقرقة صوت زمزم منسابًا في الضلوع في مكة المكرمة، ونشيج الفاغيات في حمائم قباء في طيبة المنورة:

«مس ورد الخد.. في وادي قبا

هب الصبا والسمر قد طاب

في حبك يافتين.. خاف الله.. تحت بابك مستقيم

سال دمعي

ياحبيبي ليه.. تهجر مغرمك

يبكي كما السيول تجري

على وادي هميم.. راقب الله.. تحت بابك مستقيم

سال دمعي

ياحبيبي غني.. واسجع بالنغم

قوم لاتنام واصلح الأوتار

وبالصوت الرخيم.. خاف الله.. تحت بابك مستقيم

سال دمعي

دقت النوبة.. وخلق الله نيام

لأجل السلام يوم تنزل

في الموكب العظيم.. خاف الله

لك جبين كالبدر.. والحاجب هلال
سحر ودلال سحر عينيك
خلاني في جحيم.. خاف الله.. تحت بابك مستقيم
خاف الله
والخدم جملة.. على بابك وقوف
عشرة صفوف جيش تركي
وجيش عربي نضير.. خاف الله.. تحت بابك
مستقيم خاف الله
خلنا نسمر.. معاك لما الصباح
سيد الملاح إنني مغرم
في حسنك يافتين.. خاف الله.. في بابك مستقيم
خاف الله»[1].

(1) فلكلور شعبي.

ضيف ثالث (زوربا اليوناني)

هذه الألحان العلوية، التي تبوح بأعمق أحاسيس اللوعة، لترصد حالات الجمال في الكون الرحيب، تتصاعد متخطية حواجز الجغرافيا، لتصل إلى مسمع شخصية زوربا الأسطورية، التي صاغها بافتنان الروائي اليوناني نيكوس كازانتزاكس.. وزوربا هذا رجل خمسيني.. مدهش ومغامر يعيش الحياة بكامل زخمها وجمالياتها.. يجوس في الديار ينثر فلسفته ويرقص..

«قفز خارجًا من الكوخ، رمى بحذائه ومعطفه وصدرته، ثنى سرواله حتى ركبتيه، وبدأ يرقص وكان وجهه مازال أسود من الفحم، وراحت عيناه تتوهجان.طفق زوربايرقص، يصفق بيديه ويرقص، يتلاعب في الهواء ويسقط على ركبتيه، ينهض ثانية رافعًا رجليه، وكأن جسده مطاط، ثم يقوم بدورات مفاجئة في الهواء، وكأنه يرغب في قهر قوانين الطبيعة»[1].

تصل إلى مسمعه أصوات (خاتم رجاء عالم)

(1) نيكوس كازانتزاكس: **زوربا** [ترجمة/إدوار أبو حمرا، ونقلها عن اليونانية/كارل وايلدمان، دار الحكايات ـ بيروت 2010م]، ص112.

و(وكاهن الثبيتي) و(بدر طلال) من بعيد، يقربها إليه الحنين، والهاجس الفني المشترك، فيجيء مسرعًا من خلف الأفق، يسابق الزمن، ليصل إلى المسار الذي يعج بالأصوات الشجية الخالصة، فيرقص.. رقص زوربا كثيرًا.. كما كان يرقص عند الولادة وعند الموت وعند اللقاء وعند الفراق وفي كل الأحوال.. الحياة لديه رقصة غجرية، تحرر أعضاء الجسد من تأزمات الواقع ونقائص البشر.يقول عنه مكتشفه اليوناني كازانتزاكس:

«كيف أستطيع تجنب الإثارة التي تفعم القلب، كلما تذكرت الكلمات التي قالها لي، أو الرقصات التي رقصها أمامي؟ أو السناتير الذي كان يعزف عليه، ونحن على شواطئ كريت...يالهذا الراقص المحارب ذي النفس العظيمة والجسد المتمكن والنداء المنطلق الذي لم أر ولم أعرف له شبيهًا في حياتي كلها!!»[1]. وهو الآن يرقص على صوت خاتم وأنغام عودها الهندي المعتق.بل يوغل في الرقص مديدًا، وتلك النداءات العلوية تتناهى إلى مسمعه محفزة الكائنات على التجلي والسمو، ومثيرة ورود البساتين لتتفتح أكمتها عن جمال لايحتمل!تغني خاتم على إيقاع (السيكا) العربي فيرقص زوربا على إيقاع (السيكا) الكوني.. فينتشيان معًا حتى الجنون!

ورقص زوربا ليس مجردًا من المعنى والفلسفة.. ولو

(1) نفسه، ص383.

كان مجرد راقص ـ فحسب ـ لما لوى عنق الروائي الهائل كازانتزاكس ليجعله دليل روحه، بما يتمتع به من حاجات الموجه للخلاص، والانعتاق من جحيم الحياة: «النظرة الأولية التي تصل لهدفها كالسهم، التجدد كل صباح، الأمر الذي كان يساعده على أن يرى كل شيء باستمرار، وكأنه يراه للمرة الأولى، وأن يمنح العذرية إلى العناصر اليومية الأبدية، الهواء والخبز، كما كان يتمتع بيد واثقة وقلب طازج عذب»[1].. هكذا كان (زوربا)..!

وبالتأكيد فإن (خاتم) عندما كبرت، واستوت امرأة ناضجة، واضطرت إلى هجر عالم الحميم، التي كانت تجد فيه روحها التواقة لهويتها الفنية، منتقلة بشكل نهائي إلى قصر والدها في أعلى جبال مكة، حيث التعاليم الصارمة والعادات المبتذلة! عندما كان لزامًا عليها أن تتوقف عن مسايرة عنفوانها الروحي وتنقطع عن احتضان عودها العتيق، بخروجها عن المسار الذي وجدت فيه نفسها وهويتها وخلاصها، لم يكن زوربا معتادًا ذلك الانقطاع المفاجئ لها، ولكل أصوات الجمال الخالص في الحياة، فلم يحتمل مالايطيق ومات.. مات زوربا.. وماتت معه كل الرقصات والفلسفات الجميلة، وكان موته فاجعة لصديقه كازانتزاكس، الذي قال عندما علم بخبر موته: **«راح زوربا إلى الأبد، ماتت الضحكة، وانقطعت الأغنية،**

---

(1) نيكوس كازانتزاكس: **تقرير إلى غريكو** [المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء، ط (1) 2002م]، ص382.

وتحطم السانتير، وتوقفت الرقصة على حصى الشاطئ، والفم الذي كان لايهدأ من طرح الأسئلة أصبح الآن مليئًا بالتراب، ولن توجد بعد اليوم يد تلاطف الحجارة والبحر والخبز والنساء»[1].. وقد كتب في (تقريره) ـ بعد ذلك ـ سبب موت زوربا: «إنه لم يعد يسمع أصوات الكائنات الطبيعية، والألحان البشرية الشجية، فمات بسكة قلب، لايعيش إلا بتلمس أطياف الجمال في الكون الرحيب»[2].

(1) نيكوس كازانتزاكس: **تقرير إلى غريكو**، ص393.

(2) نفسه، ص340.

ضيف رابع (معجب الزهراني)

ولكن هل كانت نبوءة الموجوع حقيقة.. ؟وهل يمكن أن يتوقف نهر الجمال مرة واحدة؟هل تتوقف التراتيل العذبة والأصوات الجليلة؟.. الإجابة ـ بالطبع ـ إيجابية بنفيها وبتأكيدها على استمرار تدفق هذا النهر الأبدي، الذي سيوجد من يغترف من صفائه في كل زمان وكل مكان..

فهاهو غناء (خاتم) و(طلال) بقصائد (عراف الرمال) و(ضوء البدر)، يجتذب راقصًا آخر للجة المشهد الغارق في التجلي.. (سعيد) بطل رواية (رقص) للناقد والروائي السعودي معجب الزهراني، يأتي من جهة جنوب الجزيرة، ليلحق بالركب الذين غمروا المسار، بألحانهم الشجية وأصواتهم الندية.. البطل الجنوبي سعيد يغرق مع نداءات الجسد للتجلي، فينهمر رقصًا وصخبًا!!

رواية (رقص).. كان كل مافيها يرقص (بالفعل)، حكايتها ومسرحها ومفرداتها وشخصياتها.. يقول سعيد: **«تذكرت إنني أحب الرقص فعلاً، أتقنت كل الرقصات الشعبية التي تعلمتها في القرية، ومنذ الطفولة، ولاحقًا جربت الفالس مع هلموت، والسامبا مع أنجيليكيا، والشطح مع عائشة، والشرح مع بلقيس، والدبكة مع**

سعاد، والخطوة مع حنان، والسامري مع فوزية، والسيجا مع كاتي الموريسية، ومع الشغالة الهندية الطيبة بلوسي أديت رقصات ذكرتني بحركات النمور والقطط، حين تتمطط أو تتداعب أو تتهيأ للقفز على طريدة غافلة عن مصيرها..»[1]. رقص ورقص، إلى آخر حدود الانهماك كليًا في صخب الجسد.. سعيد أو (أبو سامي) ولد ونشأ في إحدى القرى الجنوبية من المملكة السعودية، عاش مستمتعًا بجمال الطبيعة التي سكنت قريته الباهية، وعندما شب عن الطوق رأى في نفسه شغفًا بالقراءة والاطلاع والتعلم، وفور أن أنهى دراسته في المراحل الأولى داخل المملكة، وكان ذلك في منتصف الستينات الميلادية، سافر للدراسة في باريس.. وهناك اطلع على حضارة منمقة، وثقافات شتى، تتحاور بانتظام وسماحة وود، وتتسع منظومتها السياسية لجميع الأحزاب والجماعات، وحتمية الاعتراف بحق الذات، في قرارات الحياة المصيرية، واستمتع بنعمة الحريات، التي أضفت عليها الثورة الفرنسية اتزانًا ووعيًا وعمقًا، ولذلك فعندما عاد إلى بلاده، لم يكن قانعًا بكثير من الممارسات السياسية والاجتماعية، بل إنه اشترك مع إحدى الحركات السرية، التي نشطت في تلك الفترة، وبدأ يمارس أشكالًا شتى من مشاغبات السلطة، لدرجة أنه قرر بدهاء فائق، أن يدخل

(1) معجب الزهراني: **رقص** [دار طوى للثقافة والنشر ـ لندن، ط (1) 2010م]، ص43.

منشورات رفضه واحتجاجه إلى داخل قصر (الحكم) ذاته!وعندما تم القبض عليه بتهمة أعماله الخطيرة وغير المسبوقة في الفضاء المحلي، حكم عليه بالسجن سبعة أعوام، خرج بعدها منطلقًا إلى أهله وعشيرته في قريته الجنوبية، وكم كانت دهشته بالغة وفائقة وهم يقابلونه بالفرح والرقص والغناء، ولم يكن يتمنى أكثر من ذلك، ليمارس رغبته الجارفة في الرقص على إيقاعات العرضات الجنوبية بإرهاصات تحررية: «**لا.. لم تكن تلك مجرد عرضة.. كانت تظاهرة فرح ومناورة قوة وطقس غضب.رقصة حب وحرب.رقصة احتفال وقتال.. رقصة جنون وجمال... كنت أتنفس هواء الحياة ممزوجًا بعطر المحبة، يفوح من قلب هذه الأرض المهتزة طربًا تحت أقدام هؤلاء الفلاحين البسطاء الشجعان. رقصت القرية.رقصت المزارع. رقصت الوديان والجبال. رقصت معنا، رقصت بنا، رقصت لنا.وقد رقصت هكذا، ليتحرر الانسان في داخل كل منا، فلا يخاف من خصم أبدًا..**»[1] . كان سعيد ذا روح مفعمة بالجمال والرقص والغناء، متآخيًا مع جمال مظاهر الأرض المورقة التي يعيش عليها، وهو الذي كان يردد بين الحين والآخر: «**من يريد أن تضحك له الحياة فليرقص لها**»[2]، ليأتي أحد الجميلين من الذين كانت لديهم شخصية هذا (السعيد)

(1) نفسه، ص47.

(2) نفسه، ص93.

مصدرًا للإلهام والإبداع، فينتظم بدوره في طوق الفن الخالص، احتفاء بالجمال ورفض القبح بكل مظاهره، ويتحول من العمل الأكاديمي، الذي قضى فيه فترة زمنية ليست بالقصيرة أستاذًا للجمال والنقد الأدبي، ثم أستاذًا زائرًا في جامعة السوربون العريقة، إلى الكتابة الإبداعية التي يزعم أنه وجد فيها (هويته) الحقيقية ـ هاهي (الهوية) تظهر من جديد على أنغام الرقصات ـ باعتباره لم يكن يعبر، في كل مامضى من رحلته الأكاديمية الثقافية عن نفسه، عندما اعتاد الكتابة عن الآخرين، ومقاربة أعمالهم الأدبية وفق مناهج نقدية حديثة.. المهم إن د.معجب الزهراني ولج للطوق الفني، وانتظم في المسار الأدبي الخالص، الذي انتظم فيه أسلافه الجميلون السابق ذِكرهم، بتوقيع: (إيجاد الهوية، ثم الاستغراق في متعة الجمال تعبيرًا واحتفاء).. ليكتب رواية (رقص) في مرحلة لم تكن مبكرة في حياته الثقافية.. ولكنها ولجت بثقة وأدوات محترفة في أدبيات السرد وفنونه..

(رقص) الزهراني عمل روائي، مصوغ بلغة تتفاعل كثيرًا مع رقص الغجر وزوربا وكل الراقصين على أنغام الجمال الكوني الرائق، وتتسق مع مفردات الطبيعة الجميلة، التي ازدانت بها قريته الجنوبية الأثيرة.. الأودية والأشجار والمزارع والبساتين والورود، حتى ليجعل من طبيعة الأرض وأناس قريته كيانًا واحدًا، بعد أن رأى أن للناس في قريته طبائع الشجر في العطاء، والغيمات في السمو، والجبال في الرجولة ومواجهة تحديات

الزمان.... وهكذا.. فإن معجب الزهراني قرر أن يشارك في رقص ألفاظ روايته رقصة سعيد الفاتنة.. ورقص زوربا.. ورقص كل من وجد نفسه في أحضان الجمال استغراقًا ونشوة: «**وقد قلت لك إنني رقصت، كما يلعب الطفل ويحلق الطير، وتنتشي النحلة فوق زهرة تشبهها والفراشة حول ضوء يرقص لها.ولم أرقص هكذا، إلا بعد أن تيقنت أن حواسي كلها تجمعت في أطرافي، وأن روحي عانقت جسدي.ليس صحيحًا أن الحزن أقوى من الفرح، أبدًا أبدًا، جربتهما وأنا واثق مما أقول، الحزن ماء راكد في بئر غوير، والفرح سيل نشط في وادي فسيح، الوجع جمرة نجسة تغوص في مكان محدد وتسحب القلب نحو الأسفل، والبهجة هواء قوي ندي يرقصه فيطير بالجسد كله نحو السماء..** »[1]!

(1) نفسه، ص49.

المسار الثالث

الأدب: التأملات الفلسفية
في قضايا الوجود

شعراء الصوفية

الشعر الصوفي الإسلامي يعمق العلاقة بين الأدب والفلسفة بشكل استشراقي بديع، إذ إن التصوف فلسفة إسلامية خاصة، تملك رؤية فريدة تجاه الدين والدنيا معًا!! والشعر الصوفي بتجلياته العلوية التي تحقق العلاقة بين الإلهي والإنساني ـ بكونها علاقة حب غامر وانقياد كامل ـ هي نتاج تأملات فلسفية عميقة، في أهم القضايا الوجودية، حيث تنغمر الروح الشاعرة بالوجد الإلهي، إلى حد الاتحاد والاحتضان التام، بتجاوز العالم الحسي والاجتهاد في الكشف عن زيفه وبطلانه، للسمو العلوي إلى العالم الروحي الغارق في ملكوت الله!

وفي الشعر الصوفي تتجدد العلاقة مع الموجودات والكائنات والظواهر، بسبب تلك الرؤية الاستشراقية المتجاوزة حدود الحس، فيتحول الوجد عقيدة، وتصبح المسافات الفارقة بين عالم الواقع وعالم الله منعدمة، بسبب ذلك الفعل الصوفي على تخطي الهوة والوسائط بين الله والانسان، فيكون الفراق بينهما وصلًا، والبعد ملتقى:

يقول ابن سوار:

فراق ولكن فيه قد جمع الشمل

وهجر ولكن منه يكتسب الوصل

وبعد هو الملقى وسخط هو الرضا
وعتب هو العتبى وجور هو العدل
تناسبت عندي الأضداد بحبكم
فأصعب شيء عند عبدكم سهل
أأحبابنا لستم سواي حقيقة
فاسمي لكم اسم وفعلي لكم فعل
وأسهرتموني في جمال وجودكم
فما سعدت سعدى ولا جملت جمل
على أن هذا الكون ظل لحسنكم
وكل لكم بعض وأنتم له كل

وتستمر تلك الرؤى الفلسفية الغارقة في التأمل والوجد، في إعادة تصور ماعرفه البشر عن المخلوقات، فشمس اليقين لدى الشعراء الصوفيين ليست الشمس الطبيعية بدلالتها الصريحة:

يقول ابن عطاء السكندري:

هذه الشمس قابلتها بنور
وشمس اليقين أبهر نورا
فرأينا بهذه النور لكن
بهاتيك قد رأينا المنيرا

فهاهي شمس اليقين منزهة عن الغياب بينما الشمس الطبيعية يعتريها الأفول، وشمس اليقين نرى بها (المنير)، بينما الشمس الأخرى نرى بها (النور) فحسب!!

ولكن تلك التأملات الصوفية المفعمة بالحركة

والترقب، لاتلبث أن تستحيل عند بعض الشعراء الصوفيين حالات غارقة في الاطمئنان والسكون الذي يقوم على القناعة الأكيدة بالامتثال التعبدي التام لله والخضوع لسلطانه، وهذا التحول لاينتج إلا بعد الاكتمال (العرفاني)، والوفاء لنداءات الصوفية الأولى التي لطالما اجتهدت في الوصول والاكتمال!!

وهذا من شأنه أن يتجاوز الأسئلة الإشكالية إلى معارف يقينية وإجابات جاهزة، تمثل المشيئة القادرة لله، التي يتضاءل أمامها الانسان، لأن في ذلك وحده تحقيقًا للتوازن الشعري، وصولًا إلى الحالات المطمئنة الوادعة:

يقول عبدالعزيز الديريني:

سلم أمورك للحكيم الباري
تسلم من الأوصاب والأوزار
وانظر إلى الأخطار في الأقطار
حكم المشيئة في البرية جار
ماهذه الدنيا بدار قرار
لذات دنيانا كأحلام الكرى
وبلوغ غايتها حديث مفترى
لا تغترن بوميضها وخداعها
فوراء مبسمها نيوب سباعها
إذا لم تعرف فترها من باعها
ومكلف الأيام ضد طباعها
مستطلب في الماء جذوة نار

وخاتمة هذه التجليات الإشراقية الشعرية، لاتكون بدون استحضار أجمل شعراء المتصوفة وأغزرهم إنتاجًا، شهاب الدين السهروردي، الذي ولد في عام 549هـ، ولم يعش سوى ثمانية وثلاثين عامًا، كتب فيها مايقارب الخمسين كتابًا، كان معظمها في التصوف، ومنها: (رسالة أصوات جبرائيل) و(كلمة التصوف) و(مقامات الصوفية) و(الغربة الغريبة) و(مؤنس العشاق) و(الواردات الإلهية) و(البارقات الإلهية والنعمات السماوية) و(لوامع الأنوار).

يقول في أحد تجلياته الصوفية الشهيرة من قصيدته «وارحمتا للعاشقين»:

أبدا تحن إليكم الأرواح
ووصالكم ريحانها والراح
وقلوب أهل ودادكم تشتاقكم
وإلى لذيذ لقائكم ترتاح
وارحمة للعاشقين تكلفوا
سر المحبة والهوى فضاح

❀ ❀ ❀

بالسر إن باحوا تباح دماؤهم
وكذا دماء العاشقين تباح
وإذا هم كتموا تحدث عنهم
عند الوشاح المدمع السفاح
أحبابنا ماذا الذي أفسدتم
بجفائكم غير الفساد صلاح

خفض الجناح لكم وليس عليكم
للصب في خفض الجناح جناح

❁ ❁ ❁

بيني وبينك في المودة نسبة
مكتومة عن سر هذا العالم
نحن الذين تعارفت أرواحنا
من قبل خلق الله طينة آدم

نيكوس كازانتزاكس

الروائي اليوناني نيكوس كازانتزاكس، سليل الإغريقيين (المولود عام1883م)، ينبعث من بلاد الفلسفة والفلاسفة، متفاعلًا مع أطياف أسلافه العظماء، معبرًا عن القضايا الكبرى، التي تستمرئ الانهماك في الآثار الميتافيزيقية، ليكون كاتبًا زاخرًا بالموضوعات المصيرية للوجود.يقول على لسان ليو (صاحب القديس فرانسيس): «**وكيف لي أن أجده ياسيدي، لقد سألت الناس على اختلافهم.. حكماء وقديسين ومجانين وأساقفة وتربادوريين ومعمرين، وكل منهم قدم لي نصيحة، وأرشدني إلى سبيل قائلًا: اتخذه وستجد الله، ولكن كل من هذه السبل كان مغايرًا للآخر، فأيها كان علي أن أختار، قال لي حكيم من بولونيه الايطالية: إن الطريق التي تقود إلى الله، هي طريق الزوجة والأولاد، فتزوج، وشخص آخر، وهو قديس مجنون من غوبيو قال: إذا أردت أن تجد الله فلا تبحث عنه، إذا أردت أن تراه فأغمض عينيك، وإن تسمعه فسد أذنيك.هذا ماأفعله أنا**»[1]. وتستمر حوارات ليو مع قديس كازانتزاكس

(1) نيكوس كازانتزاكس: **القديس فرانسيس** [ترجمة/ عباس عباس، دار الرأي للنشر والتوزيع ـ دمشق، ط (1) 2004م]، ص38.

(فرانسيس)، وكلاهما يجول في فضاءات علوية ميتافيزيقية: **«وأنا كذلك لم يسبق لي قط أن ساورني شك كهذا - ياأخي ليو - إلى الآن خلال فترة مرضي، فأنت حباك الله وقربك إليه عن طريق الكسل، أما أنا فعن طريق المرض، على ماأعتقد، ولم يكن ذلك خلال أوقات النهار، وإنما في الليل بينما أكون نائمًا وغير قادر على مقاومته، كنت في أحلامي أتساءل دائمًا: من الجائز ألا يكون ثمة وجود للجسد، ولربما تكون الروح وحدها موجودة، وبالتالي فإن مانسميه جسدًا، هو ببساطة ذلك الجزء من الروح الذي يمكننا أن نراه ونحس به، ففي كل ليلة من ليالي مرضي، وحالما كانت تبدأ رحلتي مع النوم، كنت أشعر بروحي وهي ترفرف بابتهاج وهدوء فوق سريري، وكانت تخرج من النافذة تتنزه في الفناء، تحط فوق العريشة، ثم تبقى بعد ذلك معلقة في الهواء تتأرجح إلى الأمام والخلف، وفوق سطوح منازل أسيزي، اكتشفت فجاة السر العظيم: لاوجود للجسد.. أجل ياأخي ليو.. ليس ثمة شيء اسمه الجسد.. لايوجد سوى الروح..»**[1]

المسألة لدى كازانتزاكس أكبر من مجرد الانفعال الجمالي، لأن الكتابة عنده تعني وجوده، وتحقيق رغبته في استنطاق اللحظات الكونية والنماذج المطلقة.. ألم

---

(1) نفسه، ص63.

يقل كاروثر ذات تجل سردي علوي: «بأن الرواية ينبغي أن تقدم إدراكًا فلسفيًا للكون والانسان والحياة»[1]، وكونديرا ذاته.. صاحب (البحث عن الهوية) كان يؤمن بهذا النوع من الأدب (السردي)، عندما كان يزعم بإن «الرواية التي لاتكشف عن جزء من الوجود، لا يزال مجهولًا هي رواية لاأخلاقية، إن المعرفة هي أخلاقية الرواية الوحيدة»[2].

ولكن قدرة كازانتزاكس الإبداعية، تتجلى في رغبته المخيفة في صياغة رؤيته للكون والانسان والحياة، بأداة الدهشة الأولى والانفعال الأول، الذي قابلها به، وتحويل السائد والمألوف إلى تجربة التدفق الكوني الأول.. هو ذاته القديس فرانسيس عندما «**كان يتجول في أزقة إسيزي، والقمر بدر معلق في كبد السماء، والأرض بكاملها تعوم بفرح في الجو، أجال بصره فلم ير أحدًا عند مداخل البيوت يمتع ناظريه بهذه المعجزة العظيمة، فاندفع إلى الكنيسة، ثم ارتقى برج الجرس وراح يقرع الناقوس، وكأن كارثة قد وقعت، ليستيقظ الناس مروعين، وقد باغتهم احتمال حريق محتم، ليندفعوا نصف عراة راكضين باتجاه فناء الكنيسة، حيث رأوا فرانسيس يقرع**

---

(1) إ.م.فورستر: أركان الرواية [ترجمة/موسى عاصي - جروس برس - طرابلس، ط (1) 1894م)، ص45.

(2) ميلان كونديرا: **فن الرواية** [ترجمة/بدر الدين عرودكي، دار الأهالي - دمشق 1991م]، ص25.

الجرس باهتياج، فصرخوا به هادرين متسائلين، عما حدث، ليجيبهم من أعلى البرج: «.. فقط ارفعوا أبصاركم ياأصدقائي، انظروا إلى القمر»[1].

ولذلك جاءت آثار كازانتزاكس (المنشق ـ زوربا ـ تقرير إلى غريكو ـ القديس فرانسيس...) هاجسًا ملحًا بالقضايا الحاسمة في الحياة: الوجود والعدم والموت والإنسان، متجاوزًا هموم الواقع الضيق ومشكلات المجتمع الصغيرة ـ التي هجس بها الذين اتخذوا المسارات الآتية فيما سنرى لاحقًا ـ ومتجاوزًا كذلك الاهتمامات الجمالية، بعد إثبات الهويات المتوترة ومقاومة أشكال القبح كما فعل السابقون.. لوركا ورامبو ودرويش وكونديرا ومحمد الثبيتي.. إنه في رحلة بحث مضن وراء المطلق وأسرار الوجود!

حتى وهو يتحدث بواقعية عن الوقائع والأشياء والشخصيات في (تقرير إلى غريكو)، تجده يضفي على بلدته اليونان أبعادًا فلسفية وإنسانية: «في اليونان تتأنسن الأشياء كلها، الجبال والنهار والبحار والوديان.إنها تتحدث إلى الإنسان بلغة هي على الأغلب لغة بشرية، وهي لاتعذبه ولا تهيمن عليه بشكل ساحق، بل تصادقه وتزامله في العمل، وتصبح صرخة الشرق القلقة المشوشة صافية، حالما تمر عبر ضوء اليونان، تتأنسن وتتحول إلى logos عقل، فاليونان هي المصفاة التي تنقي بجهد كبير الوحش

---

(1) نيكوس كازانتزاكس: **القديس فرانسيس**، ص28.

وتصفيه إنسانًا، وتجعل العبودية إشراقية حرية، والنشوة الهمجية عقلانية حكيمة.إن إصباغ الملامح على مالا ملامح له، والبعد إلى مالا أبعاد له، والموازنة بين القوى المتصارعة العمياء.. تلك هي رسالة البحر المكافح، والأرض المعروفة باليونان»[1].

(1) نيكوس كازانتزاكس: **تقرير إلى غريكو**، ص139.

تركي الحمد

ولكن تلك المساحات المتسعة لتغريدات كازانتزاكس (الميتافيزيقية) تضيق، عندما تصطدم الفضاءات بادعاءات الأيديولوجيات الصارمة التي أجابت بشكل نهائي عن كل تلك التساؤلات المؤرقة، التي هجس بها كازانتزاكس كثيرًا، وغالبًا ماتكون المساحة الضيقة للتحليق الأدبي، تخلق نوعًا من التحدي، لإبداع جديد ينطلق من بين الأسوار الصلدة..

فهذا الروائي السعودي تركي الحمد، يحاول في روايته المشوقة (شرق الوادي) ممارسة شيء من هذه التخمينات البعيدة، على لسان سارده الأول، كأن يقول: «أشياء كثيرة كنا نعتقد أننا أصحاب القرار والخيار فيها، فنكتشف في النهاية أننا لم نكن إلا بيادق على رقعة شطرنج، تحرك ولا تتحرك من تلقاء نفسها، وأنا واثق لو أن بيدقًا من بيادق الشخصيات منح الحياة واللسان وتكلم، لقال إنه حر الحركة والتدبير، مثل ذلك الحجر الذي تحدث عنه باروخ سبينوزا»[1].

(1) تركي الحمد: **شرق الوادي** [دار الساقي ـ لندن، ط (3)2003م]، ص10.

في قرية نجدية ضائعة في أعماق النفود، عندما انطلق (جابر السدرة)، للبحث عن الشخصية الرئيسة في (شرق الوادي)، وهي شخصية (سميح الذاهل) الذي يصفه السارد في الرواية بأنه «سبحانية من سباحين شيبان الخب التي يتناقلها الأبناء عن الآباء، ورغم أن كل واحد كان يذكر شيئًا مختلفًا عن سميح الذاهل، إلى أنه كان حاضر الاسم لدى كل من ينتمون إلى خب السماوي، لم يكن شباب الخب يأبهون لتلك الرعدة، التي تعتري شيوخهم وهم يذكرون اسمه بينهم.. سميح كالشمس، كلاهما يضيء وكلاهما يغرب ويموت.. سميح يظهر في كل اتجاه ويسطع عند كل شروق وغروب»[1].. شخصية غريبة في شأن مولدها وظروف نشأتها.. عجيبة في كلامها المبهم عن الناس والخلق والوجود، ثم في اختفائها المفاجئ، وهي لاتزال في أيام شبابها الأولى، حتى أن أقرباء سميح الذاهل في رحاب نجد لم يكونوا متيقنين من موته وهلاكه، لأنه كان يظهر لهم بين الفينة والأخرى كطيف بشري يلقي بكلامه العلوي المبهم ثم يختفي مباشرة!

وطوال سنوات بعيدة، كان كل شيء يتغير إلا سميح الذاهل هذا، وكأن لاسلطان للزمان والمكان عليه، لتقود رحلة البحث عنه (جابر السدرة) إلى واحات نجد ومدن الحجاز وضفاف الخليج وروابي فلسطين وجبال عمان وغوطة دمشق، والعالم الخارج عن جزر العرب، وفي كل

(1) نفسه، ص14.

مكان، لتمضي سنوات طويلة، يتزوج فيها جابر السدرة العديد من النساء اللاتي ينجبن له كثيرًا من الصبيان والبنات، ومع ذلك فإنه لم يجد سميح الذاهل، ويراه واقعًا حقيقيًا، رغم أنه قابله عدة مرات: في (روضة السبلة)، وعند سفح أحد جبال مدينة ظهران الشرقية، وعلى أحد كثبان الرياض، وفي كل مرة كان سميح الذاهل يظل على هيئته الأولى، التي لاتتغير، بتغير المكان ومرور الزمان، ثم يموت جابر قبل أن يعود إلى (خبه) الأصلي، وقد كتب مخطوطًا يصف فيه مارآه وعاناه وما يبحث عنه، ليقع ذلك المخطوط فيما بعد بين يدي أحفاد جابر، محفزًا إياهم لرحلة بحث أخرى عن الحقيقة الغائبة/سميح الذاهل، دامت أربعين عامًا من التيه والضياع والبحث المضني عن المطلق وأسرار الوجود، كما كان يصنع فرانسيس وزوربا بتصرف كازانتزاكس!

المسار الرابع

التعبير عن الواقع
(من خلال شخصيات نمطية عابرة)

من خلال شخصيات نمطية عابرة
صنع الله إبراهيم

وفي مسار رابع، كان ثمة أدباء وفنانون يفضلون طرح تأثيرات الواقع السياسي والاجتماعي على الإنسان.. وهم في هذا الفضاء لايقصدون تمثيل الواقع وتصويره فحسب (كما صنع آخرون.. لم يعبأ بهم هذا النثار)، وإنما قصدوا تصوير حال ذلك الانسان/ الضحية، الذي يرزح تحت وطأة الظروف التاريخية والاجتماعية والسياسية.. العلاقة بين الواقع والإنسان نثرًا وليس شعرًا.. سردًا وليس غناء، لأن الشعر لايقدر بطبيعته الذاتية المختزلة أن يستوعب حوارية الواقع وتعقيداته!!

ولعل أهم الأسماء التي تتجلى في هذه الأثناء (الواقعية) الكاتب المصري صنع الله إبراهيم (المولود عام1937م)، الذي ظل منذ السبعينات الميلادية يقارب تأثيرات الظروف التاريخية والأحداث السياسية والقناعات الاجتماعية، على إنسان العصر، في محاولة فنية منه لتعرية هذه التأثيرات وانتقادها، لأثرها السلبي في مصير الانسان وطريقة عيشه.. يستوي في ذلك لديه الإنسان المصري والإنسان العربي على السواء!في محاولة راقية منه، لتجاوز هموم الواقع المحلي، وتلمس بقيه الهموم في واقع الوطن العربي الكبير!

كتب صنع الله إبراهيم (تلك الرائحة) و(ذات) و(نجمة أغسطس) و(وردة) و(أمريكانلي) و(التلصص) و(القانون الفرنسي) وجميعها تشع تحت وهج هذا الهاجس التفاعلي بين الواقع والإنسان!!

ولعل روايته (ذات) تمثل دليلنا البحثي في هذه المقاربة، التي تتمحور حول شخصية المرأة المصرية (ذات)، التي لاتتمتع بأي (امتيازات) نفسية أو عقلية.. ما، ولا تتسم بسمات وجدانية مغايرة، تختلف بها عن النموذج النمطي الرتيب للمرأة المصرية.. الطيبة.. المستكينة.. التي لاتهجس من الدنيا سوى بحياة كريمة سعيدة مع زوجها وأبنائها، وليس أكثر.. على الاطلاق: «كيف؟ وهي لم تعد مؤهلة لأي عمل، بل وأوشكت أن تنسى مبادئ القراءة والكتابة، ولا تجيد أبدًا غير أعمال المنزل، بل إن هذه كثيرًا ماتختلط عليها، تحت وقع نظرات عبدالمجيد الصارمة، فتضع الملح بدلًا من السكر، أو الخل بدلًا من ماء الورد...، لكن مجيد كما ألفت أن تدعوه في لحظات الصفاء، القادر على كل شيء، أوجد لها عملًا في صحيفة يومية، عن طريق أحد مديريها، الذي كان من عملاء البنك، وفي قسم لايتطلب أي موهبة على الاطلاق...»[1]!

حتى اللغة التي اشتغل بها صنع الله على صياغة

(1) صنع الله إبراهيم: **ذات** [دار المستقبل ـ القاهرة، ط (1) 1992م]، ص18.

تأثيرات الواقع على حياة الشخصيات، كانت لغة واقعية بسيطة مباشرة، لا رمز فيها أو إيحاء أو مجاز أو تنغيم، لم تكن للمفردة قيمة إلا بحسب ماتنقله من مشاهد الواقع وتشكلات الحياة، هاهو يصف على لسان زوج ذات (عبدالمجيد) الشقة التي رسمها في مخيلته ـ بطيف لازم من إسقاطات سياسية ـ: «إلى جانب الأومو، كانت هناك أصابع مزيل العرق وحبوب منع الحمل بالطبع، وأخيرًا الثالوث المقدس الذي لم يعد من الممكن أن يستغني عنه المنزل المصري، والذي جعله عبدالناصر في متناول الجميع: سخان وبوتاجاز المصنع الحربي، وثلاجة ايديال.هكذا وصلنا إلى بيت القصيد: العش.. »[1] وفي فضاء آخر، تبرز هذه اللغة الواقعية التقريرية بأطياف واقعية سياسية أكثر زخمًا وإعلانًا: «.. فعندما مات جمال عبدالناصر، وأصبح السادات رئيسًا للجمهورية، أراد البيروقراطيون أن يضعوا صورة الأخير مكان صورة سلفه على جدران المكاتب الحكومية والمؤسسات المختلفة، لكن السادات رفض ذلك الإجراء، مقدمًا لمواطنيه درسًا قيمًا في الوفاء.. »[2].

ولو أن صنع الله إبراهيم اقتصر على هذه الصياغة، لكانت روايته الشهيرة تلك إحدى روايات الأدب التقليدي القديم، عندما كانت الشخصيات فيه خاضعة لمفهوم

(1) نفسه، ص13.

(2) نفسه، ص22.

الحدث، إذ إن الأشكال البدائية للسرد تكتفي في تمييزها للشخصية بإعطائها اسمًا، من دون أن تسند إليها أية صفة أخرى، وذلك حتى يتسنى لها أن توكل إلى الشخصية الأحداث الضرورية لمسار الحكاية، ولكن قدرة صنع الله الروائية، تتجاوز قطعًا تلك الأنماط التقليدية للسرد، بعدة تقنيات، أبرزها تصوير الشخصية بشكل شفاف جريء، لايهتم بإبراز مظاهر فروسية للشخصية، ولا يخجل من ممارساتها عندما تخدش الحياء العام للذهنية العامة، ومن تلك التقنيات ـ كذلك ـ التقنية الكولاجية، التي تجعل نصوصه تتحرك عادة في مسارين سرديين أو أكثر، مما يفضي بتلك التقنية ـ وبسواها ـ إلى إحداث التعدد البوليفوني، الذي تضطرم فيه أصوات الأعمال الخالدة وأساليب سرها، لأداء نغم روائي واحد متسق في النهاية!!

وهذا مابهر به صنع الله الجميع في (ذات)، إذ جعل الرواية تجري في مسارين متسقين، حكاية (ذات)، وقصاصات الصحافة، فمعظم مايدور في حياة ذات يوجد له انعكاس في إحدى تلك القصاصات المتنوعة، التي يضعها صنع الله ـ كما هي ـ داخل متن الحكاية.. لتتداخل لغتان مختلفتان في نسيج لغوي روائي واحد: [لغة السارد العليم، ولغة الخطابات السياسية والتاريخية والاجتماعية، التي تؤثر بشكل جلي في تلك (الذات)]، كما إن الكاتب يقدم شخصية (ذات) بذلك التقديم الشفاف الجرئ، الذي يجعل القارئ في مواجهة مباشرة، تكاد تكون أقرب إلى الحقيقة مع هذه الشخصية، رغم بساطتها وتقليديتها.

فـ (ذات) شخصية عادية.. ليست إشكالية أو متوترة أو متحولة أو تشارك في تغيير الأحداث والحقائق، بل هي تظل تنتظر ماسيستقر في وعيها ووجدانها وحياتها كلها من تأثيرات الخطابات، التي تلتف حولها من كل جانب! بل إن القارئ ـ وهو يشعر أنه يراها كما هي حقيقة ـ يصاب أحيانًا بالرتابة والملل، من نمطية (ذات) وسلبيتها واستكانتها للواقع المضطرب!

كان صنع الله إبراهيم يطرح من خلال (ذات) تشكلات حقبة الانفتاح السياسي في عهد الرئيس المصري السادات، وما ينكشف خلف هذا الانفتاح الخارجي من ضيق في الأفق الثقافي والاجتماعي والمادي للمجتمع المصري في تلك الحقبة، ثم تشكلات النظام المصري الجديد في عهد الرئيس حسني مبارك، الذي تحولت عنده البلاد من قوة إقليمية عظمى إلى بلد (تابع)، يتسول رضاء الأنظمة العالمية الكبرى!وما تبع ذلك من انحدار في المستوى المعيشي للمجتمع المصري، الذي وصلت فيه معدلات الفقر إلى أرقام مرتفعة تصل إلى 40٪ بسبب سوء الإدارة والفساد والمصالح التبعية (كما يرى صنع الله إبراهيم)!!

أما لغة المفردة لدى صنع الله إبراهيم، فلم تمت إلى أسلافه في المسارات الأدبية السابقة بأدنى صلة، فلم يكن صنع الله يعبأ على الإطلاق بأية جماليات لغوية، تتحرك في مدارات التخيل والمجاز والبلاغة، وإنما كان يشتغل على لغة بسيطة مباشرة مختزلة.. لغة تحاكي الواقع المعيش

(بالضبط!)!كان لوركا ورامبو وكونديرا وكزانتزاكس ورجاء عالم ومحمد الثبيتي، خارج حسابات الروائي المصري الفذ!بهذه اللغة المادية المباشرة: «ذات الطيبة لم تكن تملك غير براعتها في التنظيم والإدارة التي اكتسبتها على يد الأم الصارمة: فهي تحتفظ بالفريزر بكمية من البصل المبشور والثوم المهروس، وفي الثلاجة بنحو نصف كيلو من اللحم المسلوق، وصلصة مطهية.قبل النوم تعكف على تنظيف الخضروات، وهي تتفرج على التلفزيون، ثم تغسلها وتودعها الثلاجة. وفي الصباح تخرجها وتتركها على طاولة المطبخ (الفورمايكا)، وبهذا يكون كل شيء معدًا، عندما تأتي من العمل بعد الظهر بحيث يجري إعداد وجبة تكفي يومين وثلاثة، بينما تقوم بغسيل الأطباق والأكواب المتخلفة من الإفطار، ولم الأشياء التي تبعثرت في الصباح (قميص نوم دعاء، وجورب متعفن لعبد المجيد)، ونقع الملابس المتسخة في المياة استعدادًا لتشغيل الغسالة بعد الظهر، وعند المساء تقوم بتنقية الأرز أمام التلفزيون، وتغسله في الصباح وتطهيه عند عودتها من العمل...»[1]. مفردات غاية في البساطة، وإمعان في الواقعية، حد التجسيد المتناهي لتفاصيل الواقع وحركة الوقائع، باللغة المباشرة ذاتها.

وفي الحقيقة فإن هذه اللغة ظلت علامة مسجلة باسم صنع الله إبراهيم، ولو أفضت به إلى نقل الأحداث (العادية)

---

(1) نفسه، ص26.

وغير المهمة على الاطلاق.. على سبيل المثال.. يكتب صنع الله على لسان بطل تلك الرائحة: «دعكت جسمي بالصابون وفتحت الدش فوقي، ورفعت رأسي إلى أعلى وحدقت عيناي في عيون الدش الصغيرة، وسالت منه المياه وأجبرتني على أن أغمض عيني.وأحنيت رأسي وتابعت الصابون وهو ينحدر على جسمي مع المياه ثم يجري على الأرض حتى البالوعة..»[1].. أحداث يومية يمكن أن تقع لأي فاعل في الحياة، فأبطال صنع الله ليسوا من الذين يصنعون الأحداث، بل إن كل مايقدرون على فعله، هو أن يستجيبوا لتأثيرات الواقع، سواء من الواقع اليومي الذاتي البسيط، أو الواقع السياسي الكلي المعقد..

كانت روايتا (ذات) و(تلك الرائحة) وبقية الأعمال متآخية إلى حد ما مع نداء إ.م.فورستر، بضرورة تقديم الرواية للحياة، لأن الحياة بزعمه تعطينا الرواية..!

أما روايته التالية (أمريكانالي)، فقد جاءت مشبعة ـ أكثر ـ بقيم الرواية الخالصة، وإن ظلت على حياديتها بالنسبة إلى شخصيات العمل، ففيها صورة مكثفة وموسعة وطبيعية (جدًا) للحياة بكل أبعادها التاريخية والثقافية والسياسية، وانعكاسات هذه الصورة على شخصيات المجتمع المصري، التي تختزنها الرواية، ولكن عامل السرد لدى صنع الله إبراهيم كان أكثر حرفية ومهارة من

(1) صنع الله إبراهيم: **تلك الرائحة** [دار الهدى للنشر والتوزيع ـ القاهرة، ط (4) 2009م]، ص34.

عامل السرد في رواية (ذات)، فالسرد في (أمريكانلي) يشبه هنا كاميرا متعددة الأبعاد، قادرة على التقاط التفاصيل كافة. وبالتالي، فإن العدسة التي ينظر من خلالها الكاتب إلى فضاءاته، كانت من الاتساع بحيث كانت تمكنه من كشف مايكمن في الخلف والوراء وأبعد الأطراف.زوايا الرؤية كانت متسعة (جدًا)، وهي في الوقت نفسه لاتجري زمنًا في لحظة تلك الرؤية فحسب، وإنما تنفتح على الزمن الكوني كله، وهذا الذي ساعده على تقديم صورة للعالم كله.. ماضيه وحاضره.. ثقافاته وأخباره وحضاراته وعاداته وفنونه وأعلامه، فكأن هذه العناصر بأنواعها لم تقدم من خلال ذهنية واحدة، بل من خلال عدد من الذهنيات الكاملة القيمة!

وصنع الله لم يكن ينتج ذلك العمل السردي ذا التقاطعات المتنوعة والكولاجات الفنية المتداخلة، لولا أنه لم يشتغل على أرشيف كامل ـ معد بعناية ومثابرة ـ من الصور والأخبار والمعلومات والوثائق والمعارف.. هاجس الرواية لديه ليس بحثًا عن ذات غائبة (كما لدى رامبو)، أو عن حقيقة مختفية (كما عند كازانتزاكس)، ولا التعبير عن جماليات الحياة بالتراكيب اللغوية الممعنة في الفنية والشعرية (كما عند لوركا)، ولا البوح الرومانسي أو الأيديولوجي (الذي لاينتمي إلى هذه المقاربة). هو بالتأكيد كان يفهم الحياة وحركة التاريخ فهمًا شموليًا عميقًا، ويمتلك حسًا قصصيًا وطبيعيًا وواعيًا، مكنه من الاشتغال على تقنيات سردية عالية، لتجويق واستيعاب كل ذلك

الفيض الواقعي من التجليات المتنوعة ـ مضمونًا وشكلًا ـ في بنية روائية متماسكة.

وعند أبواب صنع الله، كان الناقد الهائل ميخائيل باختين واقفًا، يحتفي بالحوارية والتعددية الكامنة في الروايات الخالصة:

«إن الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع وبين جميع عناصر البنية الروائية توجد دائمًا علاقات حوارية، أي إن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البحث الآخر، مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي ضخم»[1].

وفي رواية (أمريكانلي) كان الأمر كذلك من خلال العمل على صياغة عالم متعدد الأصوات، وتحطيم الأشكال القائمة للرواية المونولوغية (المتجانسة)، مع بقاء الشخصيات على حالها البسيط، الذي لايجعل قيمتها تنبثق من ذاتها، بقدر ما تتحدد قيمتها بقدرتها النفعية على عكس دفقات الواقع وفاعلاته، والمشاركة بأكبر عدد ممكن منها ـ أعني الشخصيات ـ في ذلك الكرنفال الروائي العجيب! فالمهم في الوعي الفني لصنع الله ـ حتى الآن ـ هو الدخول في سحر هذا العالم الباختيني المتنوع، لتحقيق هذه الحوارية المتنوعة على المستوى الخارجي، في معظم

---

(1) ميخائيل باختين: **شعرية دستوفسكي** [ترجمة/ جميل التكريتي، دار توبقال للنشر ـ المغرب، ط (1) 1986م]، ص59.

الحالات (بعد ذلك، سنرى الحوارية عندما تتجاوز أطياف الخارج الحواري، لحوار الأنساغ الداخلية في الذات الإنسانية الواحدة.. دستوفسكي.. أنموذجًا)..!

الطابع الحواري لدى صنع الله إبراهيم يجري في الحدود الخارجية لفضاءات الرواية، ليتيح له اختيار ذلك الموقع استيعاب عناصر البناء الروائي كلها، لإقامة احتفائية حوارية على الطريقة الخاصة.. كالتالي:

1 ـ صيغ السرد

تتوافر في الرواية صيغ سردية عديدة، تجاوزت حتى الأنماط المتعارف عليها في عالم السرد، فهنري جيمس وبيرسي لوبوك، قد ميزا بين أسلوبين رئيسين للسرد ـ والتف حول آرائهما كثير من دارسي السرد ـ هما «الأسلوب البانورامي الذي يعلو فيه صوت السارد على شخصيات العمل، مسجلًا كل مايدور داخلها من توترات ومشاعر، أو مايدور خارجها، عندما لايقدم ذلك السارد المهيمن سوى مايستطيع أن يخبره بحواسه، من خلال مايراه ويسمعه فقط، والأسلوب المشهدي الذي يتحد فيه صوت السارد مع إحدى الشخصيات، التي تمثل زاوية الرؤية وجهة التبئير»(1).

وإذا كانت تلك هي الأنماط السردية المتكررة كثيرًا

(1) بيرسي لوبوك: **صنعة الرواية** [ترجمة/عبدالستار عبدالجواد، دار الرشيد ـ العراق 1981م]، ص115.

في الأعمال السردية، فإن صنع الله يتجاوز كل تلك النماذج مقتربًا من فضاءات دستوفسكي ونداءات باختين على أبوابه، حيث أننا نجد في الرواية الصيغ السردية الآتية:

- سرد الأحداث (الحكائية) الواقعية، التي تشكل المتن الحكائي بحسب الشكلانيين الروس.

- سرد لحركة تيار اللاوعي.

- سرد لخطابات وشعارات متعددة (إعلانات - دعايات - لافتات وشعارات المتظاهرين - رسائل شخصية عبر البريد الالكتروني أو البريد العادي - اعترافات الشخصيات العامة حول الأحداث السياسية).

- سرد لأنماط حكائية تمتزج كثيرًا بالبنية الرئيسة للسرد (الأحلام، الروايات، الأفلام السينمائية).

- سرد لتراجم أبرز الشخصيات المؤثرة في تاريخ الفكر العالمي (فلاسفة - علماء - جيولوجيون - أدباء - فنانون).

- سرد معلوماتي لما يجتزئه الكاتب من كتب المعرفة المتعددة، أو من دراسات بحثية ذات صلة.

- سرد تقارير الصحافة حول أحداث سياسية متنوعة.

- وهناك إلى ذلك: سرد تقارير صحفية، والسيرة الذاتية الخاصة بماضي السارد الأول في الرواية، وسرد الحوار بين شخصيات الرواية (المختلفين) في لغاتهم وثقافاتهم ورؤاهم.

2 ـ الزمن

لأن صنع الله قد قرر أن يقدم لنا ـ من خلال عمله ـ لقطة ممتلئة للكون من خلال حادثته السردية، فإن ذلك قد كلفه تحمل تبعات ذلك الزمن الكوني المتسع، ماضيه وحاضره ومستقبله.كما كلفه ذلك الهم الروائي أن يتفاعل بفنية عالية وإخلاص سردي مع الزمن العام، الذي تشكلت منه الأزمان المتداخلة والمتكاملة الآتية:

ـ الزمن الحقيقي لكتابة الرواية.

ـ زمن الأحداث المتسلسلة، وهو زمن المتن الحكائي (بحسب الشكلانيين الروس).

ـ زمن الأحداث التاريخية، المتعالقة مع زمن الشخصية.

3 ـ الأصوات

التحايل الذي كان يصنعه بعض كتاب السرد لإخفاء صوت المؤلف الحقيقي، كان يتم بتقنيات بسيطة في الروايات التقليدية، التي تنطق الشخصيات فيها، برؤية واحدة وتقول شيئًا واحدًا.

أما في رواية (أمريكانلي) فإن الأمر يبدو غير ذلك، وذلك يتضح في التفسير الآتي:

ـ إن اختيار شخصيات العمل كان يخلو من التكلف، فالكاتب كان ينطلق من اللحظة الراهنة، وليس من اللحظية

القبلية السابقة لإجراء وكتابة العمل، التي تصنع الشخصيات مسبقًا، حتى تخدم رؤية الكاتب في النهاية.

أما اللحظة الراهنة التي كتبت فيها الرواية، فكانت متواطئة كثيرًا مع تقنية كاميرا الكاتب المكثفة الأبعاد، التي وقعت بحس روائي مرهف على عالم، لم يجد مبدعه بدًا من نقل مايدور بين شخصياته.. كما هي بدون زيادة أو نقصان.ولأنه يمتلك المفاتيح الحقيقية لفن الرواية، فقد أقام من تلك الأصوات/ الشخصيات عملًا سرديًا متكاملًا، كان بمثابة (بانوراما) كونية للحظة طبيعية، تتسع لكل لحظات الزمن التاريخي (لماذا كان عدد الشخصيات المقدمة لنموذج السكرتيرة في الرواية ثلاث شخصيات، رغم تشابه أكثر ملامحهن؟لماذا لم تنهض شخصية واحدة منها بتلك الوظيفة المنوطة عادة بذلك النموذج؟ويكتفي بذلك!)

.. كذلك فإن هذا الحضور المتناغم والمتسق للشخصيات المتباينة في الرواية، يشكل حوارية أخرى على مستوى الخطاب والرؤية وتمثل وجهات النظر!كأن أوتو كاوس كان حاضرًا في العمل، وهو الذي كان يحتفي بالروائيين، الذين «يشبهون أرباب المنازل الذين يستطيعون أن ينسجموا بصورة رائعة، وفي آن واحد مع مجموعة من الضيوف متنوعي المشارب»[1]، ليسيطروا على اهتمام مجتمع متعدد الألوان، وأن يجعل الجميع بدرجة واحدة من التوتر والأهمية.

(1) ميخائيل باختين: **شعرية دستوفسكي**، ص27.

فإذا افترضنا أن السارد الأول في الرواية (البروفيسور شكري) هو رب المنزل، فإنه كان داخل العمل منسجمًا ومتسامحًا ومنفتحًا في التعامل مع ضيوفه (الشخصيات الأخرى في الرواية) بدون أن يمايز أحد منهم عن الآخر، أو أن تسمح له منزلته السردية الراهنة في تغييب وتهميش أصواتهم ورؤاهم (د.ماهر الحاصل على الجنسية الأمريكية والمفتون بقيم أمريكا وحضارتها، وزوجته التي لم تستطع الانسجام مع تلك القيم الجديدة هناك، والمنتقدة بفطرتها وطبيعتها لكثير من أوضاع المجتمع الأمريكي، وفي المقابل هناك شخصية الأكاديمي الفلسطيني د.مروان، المنتقد ـ بعلمه ووعيه ـ للثقافة العالمية المهيمنة، وزوجته المحامية المتوازنة في مشاعرها بين الشرق العربي والغرب الأمريكي، ولكنها في اللحظة ذاتها منخرطة بجد في الحياة الأمريكية العملية، بالإضافة إلى وجود ثمان شخصيات أخرى ذكورية وأنثوية لتلامذة البروفيسور شكري داخل الجامعة، وهم ليسوا متباينين في نظرتهم إلى الثقافة الأمريكية فقط، وإنما هم مختلفون كذلك في ثقافاتهم وأديانهم ولغاتهم.. وفي كل شيء!).

4 ـ التراكم المعلوماتي

في بعض الأحيان يشتغل كتاب السرد على توظيف المعلومة كقيمة فنية من القيمات المحركة للبناء السردي، ولكن المهارات السردية المحدودة لكتاب (من خارج هذا الكتاب)، تقيدهم في أتون عالم معلوماتي واحد، كتاريخ

أمة من الأمم مثلًا، أو الحديث عن نماذج وأشكال روائية وشعرية مثلًا، أما في رواية أمريكانلي، فنجد حوارية مدهشة على مستوى تداخل البناء المنفتح على كل الثقافات والحضارات والأفكار والمعارف، فثمة مزيج عجيب من المعلومات المتباينة والمتنوعة (جدًا) يتجلى بعضها فيما يأتي:

- تاريخ مصر الفرعوني القديم، وتاريخها الحديث قبل الثورة وبعدها.
- إحصائيات دقيقة تمس جوانب عديدة من حياة المجتمع الأمريكي.
- عرض (بانورامي) لأبرز الأعمال الروائية القديمة والحديثة، العربية والأجنبية، باتجاهاتها ومدارسها المختلفة، التاريخية والرومانسية والواقعية (رفائيل سباتيني وكاثلين وينسور وفيكتور هيجو والكسندر دوماس وجرجي زيدان...).
- سيرة تصويرية عن أبرز الأعمال السينمائية والوثائقية في الفنون العربية والعالمية على السواء.
- تقارير علمية عن أدق أسرار النفس الإنسانية (الجنس ـ الأعصاب ـ النرجسية).
- أخبار دقيقة عن مستجدات العالم الرقمي الحديث ووسائل الاتصال المعلوماتية.
- رصد ابستمولوجي لحركة علوم الفلسفة والتاريخ

والاجتماع في الفكر العالمي (ابن خلدون، كانط، هيغل، ماركس وإنغلس، فوكاياما، فرناند، روديل. .)

❀ ❀ ❀

ومع ذلك، فإن شخصيات هذا النوع من الفن السردي تظل أداة من ضمن تقنيات الكاتب للإيحاء بالمضامين والدلالات، ووسيلة فاعلة لإضفاء طابع الحوارية التعددية للأصوات التي تنطق بها، ولكن اللافت للنظر بعمق أن هذه الشخصيات - كما قلنا منذ البداية - ليس لها قيمة في ذاتها (تمامًا. . كالنصوص الشعرية، التي تتحدد أهميتها بما تفضي إليه من مضامين أيديولوجية، أو من خلال السياقات الاجتماعية والتاريخية لنصوص كهذه، من غير أن تعبأ بالنص نفسه. . مفرداته وتراكيبه وبنائه وموسيقاه وإيحاءته)!

(من خلال شخصيات فنية معقدة)

أما النصوص السردية التي تنتمي إلى الأدب في مساره الواقعي بالاستعانة بشخصيات لها قيمة في ذاتها.. من أجل تلمس أعمق أطياف الحوارية (حتى داخل النفس الانسانية الواحدة)!

فهي ماسنحاول مقاربته الآن:

دستوفسكي

لطالما كان باختين يركز على البطل في الروايات الخالصة، مع احتفائه بطريقة رؤيته للعالم وللآخرين ولنفسه.. وهو يقول: «ليس الوجود المعطى للشخصية ولا صورتها النموذجية المعدة بصرامة، هو مايجب الكشف عنه وتحديده، وإنما هو وعي البطل وإدراكه لذاته وللآخرين من حوله.. بمعنى: كلمته الأخيرة حول العالم وحول نفسه»[1] ولذلك، فقد كان باختين يحتفي بقدرة الروائي الروسي

---

(1) حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي** [المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - بيروت 1990م]، ص210.

دستوفسكي (1822 ـ 1881م)، ويرى أن الأبطال داخل وعيه الفني، ليسوا مجرد موضوعات لكلمة الفنان، بل إن لهم كلماتهم الشخصية، ذات القيمة الدلالية الكاملة، بل إن خصوصيته السردية تكمن في أنه استطاع أن يرى شخصياته فنيًا وموضوعيًا، وأن يعرضها بوصفها شخصية أخرى.. شخصية (غيرية)، ليس لها علاقة ـ على الإطلاق ـ بالمؤلف الحقيقي، أو السارد العليم، حتى أن الفكرة والرؤية تتمتع بحياتها المستقلة داخل وعي الشخصية، والكاتب لايكتفي بتقديم شخصية جاهزة معدة (قبل اللحظة الروائية)، لتمثل أحد العناصر الناهضة بالرواية، فتقتصر وظيفته على إعطائها الأوصاف الداخلية والخارجية على الورق، بل نجده في هذا العالم، يقدم بناء سرديًا يبرز حياة الأفكار داخل شخصياته ونموها وتغيرها بناء على حركات الواقع ـ بذات التشكلات السابقة (السياسية والتاريخية والاجتماعية..). دستوفسكي كان حقًا يكتب طريقة صناعة الفكرة في وعي أبطاله، ليشعر بها القارئ طازجة، لكأنها تتخلق أمامه، عاكسة وعي الواقع المحيط..

فحدث قتل (راسكولنيكوف) للعجوز، التي كان يرهن عندها ممتلكاته، لم يكن حدثًا عابرًا لفكرة جاهزة، بل إن فكرة هذا الحدث تتخلق وتنمو من بداية الرواية، فراسكولنيكوف عندما يدخل العمارة، التي تسكن فيها العجوز (آليونا إيفانوفنا)، ثم تقفز إلى ذهنه فكرة القتل لأول مرة، نجده يحادث نفسه: «إذا كنت أشعر بهذا الخوف كله، فبماذا يمكن أن أشعر إذا اتفق أن أمضيت إلى آخر

الشوط؟؟»[1]، ثم لاتلبث هذه الفكرة الشيطانية أن تهرب من ذهنه، وهو يستشعر فداحة الجريمة وبشاعتها: «لا.. إن هذه حماقة.. هذه سخافة.. هل يمكن حقًا أن تكون فكرة شيطانية كهذه الفكرة قد ساورت ذهني؟ ما أقذر مافي قلبي إذن من وحل! ثم إن هذا كله وسخ جدًا، قذر جدًا، كيف أمكنني، خلال شهر بكامله أن أفكر...»[2].

كل الأفكار التي تختلج في نفس الشخصية، لاتبرز بشكل نهائي.. كلها تنمو معًا.. أما النتيجة فبالإمكان أن تنتظر بعيدًا وبلا عجل: «لماذا يذهب الآن إلى رازوميخين؟ ذلك سؤال أصبح يقلقه كثيرًا. كان يتساءل بكثير من الهم والغم والخوف والقلق، ماهو المعنى الغيبي الشرير الذي يكمن وراء هذه الخطوة التي أراد القيام بها، والتي تبدو مع ذلك بسيطة تافهة!»[3]، إضافة إلى ذلك فإن شخصيات دستوفسكي لاتعرف مصيرها، ولا تثق بمشروعية أفكارها، ولا بالقدرة على ممارستها على أرض الواقع.. المسألة دائمًا متسعة لجميع الاحتمالات: «إن راسكولنيكوف، رغم الصراع المضني الذي كان يجري في نفسه، لم يستطع قط أن يصدق أن مشاريعه يمكن أن توضع موضع التنفيذ في يوم من الأيام»[4].

---

(1) دستوفسكي: **الجريمة والعقاب** [ترجمة/ سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي - بيروت والدار البيضاء، ط (1) 2010م] ص 19.

(2) نفسه، ص25.

(3) نفسه، ص91.

(4) نفسه، 119.

هذه النظرة التكاملية للشخصية، التي جاءت بسبب التعامل معها كقيمة في حد ذاتها، يتم رصدها من خلال زوايا كثيرة، يمنح المتلقي فرصة رائعة للنظر إلى الشخصية بكامل أبعادها، حتى ولو كانت تلك الأبعاد الدلالية لاتنتج قيمة دلالية من أي نوع. فراسكولنيكوف لايجد غضاضة في تأمل بعض جماليات الحياة حوله، وهو يهم بارتكاب جريمته الفادحة.. كأن الكاتب يقول مبررًا لنا تلك الغرابة: (إنه وجد هذه الشخصية العجيبة على هذا الشكل، فنقلها على الورق): «حين اجتاز راسكولنيكوف حديقة يوسوبوف، انبثقت في ذهنه فكرة توقف عندها مليًا، هي أن من الواجب وضع نوافير مياه، من شأنها أن ترطب الحياة ترطيبًا لذيذًا في الميادين العامة..»[1] ! حماقة وفكر.. جريمة وتأمل.. إنسانان يعيشان في كيان واحد، هو الذي قرر دستوفسكي منذ البدء الكشف عنه وقراءته وصياغته!

وفي أحيان أخرى، فإنه يسعى لأن يجعل من هذا التناقض داخل الانسان الواحد (إنسانين اثنين)، من أجل أن يسبغ الطابع الدراماتيكي التام على هذا التناقض.. تمامًا، كما يصف باختين هذا الصنيع المعقد، بقوله:

«إن الأنا تختبئ في الآخر والآخرين، إنها ترغب في أن تكون أنا أخرى للآخرين، أن تخترق عالم الآخرين كآخر وأن تطرح عنها ثقل الأنا المتفردة..»[2].

(1) نفسه، ص123.

(2) تزفيتان تودوروف: **ميخائيل باختين**، ص234.

فراسكولنيكوف يجمع بين ملامح شخصيتين في لحظات مقاربة، فهو عندما ينغمر في فضاءات المجتمع والناس حوله، يشعر بشيء يجذبه إلى خارج هذه المساحة المأهولة بالبشر، فيظل وحيدًا منفردًا: «لم يكن راسكولنيكوف معتادًا صحبة البشر، وكان كما سبق أن قلنا: يتحاشى كل مجتمع، ولاسيما منذ فترة من الوقت.غير أن شيئًا ما كان يجذبه أبدًا إلى البشر، فكأن شيئًا جديدًا قد حدث في نفسه، وكان يشعر في الوقت ذاته بالظمأ إلى عقد الصلات بينه وبين أقرانه.. »[1]، بل إن مشاعر هاتين الشخصيتين المتناقضتين تجتمعان في اللحظة نفسها: «شعر راسكولنيكوف، رغم ماأحسه منذ قليل من رغبة في صحبة أي انسان، شعر فجأة منذ الكلمات الأولى، التي خاطبه بها الرجل بذلك النفور المألوف الأليم، الذي كان يشعر به كلما قاربه إنسان مجهول أو حاول أن يقاربه.. »[2].

ولأن دستوفسكي يريد أن يقدم شخصياته طازجة، تتنامى أفكارها وتتخلق على الهواء مباشرة أمام المتلقي الحصيف، فإن شخصياته دائمًا لاتعود إلى ماضيها، إلا عندما يكون للماضي علاقة أكيدة بحاضرها الآني، الذي لايزال يعاش.دستوفسكي يجعل القارئ أمام الشخصية مباشرة.. كما هي، عندما تبوح بأدق أسرارها الداخلية أو عندما تقوم بممارساتها العادية البسيطة: «.. الآن تذكرت، ولكن لماذا أذهب إلى رازوميخين، لا إلى غيره، في تلك

(1) دستوفسكي: **الجريمة والعقاب**، ص28.

(2) نفسه، ص30.

اللحظة.. لا في غيرها؟ شيء عجيب»[1]. هذه الشخصية التي يقدمها الكاتب متكاملة القيمة، لابد أن تبرز للقارئ في كل أحوالها، ومع تداعياتها كافة.!

ولذلك فقد اختلف هذا النوع السردي عن سابقه، بكونه يقدم الوعي الذاتي للشخصية على تجليات واقعها الموتور (كما لدى صنع الله إبراهيم)!

وهذا السبب هو الذي جعل أعمال دستوفسكي تطفح بشخصيات متنوعة الأهواء والأفكار، تبرز على قدم المساواة، لأن هذه الشخصيات اقتنصها دستوفسكي من أحد الفضاءات كما هي، ثم قام بصياغة تخلقات الوعي الذهني لكل منها.. لتتجلى حواريات حرة منفتحة، ينفتح بها عالم السرد على مشهد جماعي كرنفالي متعدد، بالتجليات التقنية الممكنة (مفردات لغوية، وتناصات أدبية، ومرجعيات ثقافية).. حوارية ذات مستويات هائلة التعدد والتنوع.. يقول باختين عن هذا المشهد المتجلي بتعقيداته:

«إن الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع، وبين جميع عناصر البنية الروائية توجد دائمًا علاقات حوارية، أي إن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر، مثلما يحدث عند مزج الألحان في عمل موسيقي ضخم»[2]، وهذا الطابع الحواري المتعدد، هو الذي جعل باختين ـ بالمناسبة ـ ينفر من أدب

(1) نفسه، ص89.

(2) ميخائيل باختين: **شعرية دستوفسكي**، ص59.

تولستوي لافتقارها إلى ذلك (الثراء)الفني: «إن عالم دستوفسكي هو عالم مونولوجي، يتوافر على وحدة متراصة ومتناغمة.. »[1].

دستوفسكي بتلك النظرة الشمولية المعقدة للرواية وشخصياتها، مغرم بصياغة المشاهد الجماعية، التي تتلون عادة بألوان كرنفالية متنوعة صاخبة، لأن الوعي الفني لديه يخلو تمامًا من التنميط وكتابة الوقائع والأحداث والأوصاف الجاهزة المكتملة، بانفتاحه على المشهد كله.. المشهد الذي تكون الشخصيات الرئيسة جزءًا منه، ولهذا فربما اجتمعت ـ لديه ـ في أسطر قليلة شخصيات من هنا وهناك، في هذا الكرنفال الروائي العجيب: «صمت مارميلادوف من جديد مضطربًا أشد الاضطراب.. وفي تلك اللحظة دخلت عصبة كبيرة من السكارى آتية من الشارع، وعلى عتبة الخمارة دوت أصوات أرغن يؤدي استؤجر لهذه المناسبة، كما دوى صوت نحيل، هو صوت طفل في السابعة كان يغني أغنية [القرية الصغيرة].ضجت القاعة بالصخب، وأسرع صاحب الخمارة والخدم يهتمون بالقادمين الجدد.. »[2].. وحدة سردية لاتتجاوز أربعة أسطر وكلمات محدودة، ولكنها تعج بشخصيات متنوعة المشارب والملامح في حالة دراماتيكية متكررة (مارميلادوف ـ سكارى ـ الصوت المنبثق من الأرغن ـ

(1) تزيفتان تودوروف: **ميخائيل باختين**، ص163.

(2) دستوفسكي: **الجريمة والعقاب**، ص41.

الطفل ـ صاحب الخمارة ـ القادمون الجدد).. كما أننا نجد ولع دستوفسكي بصياغة المشاهد الزاخرة بالاختلافات، من أجل الإعلان عن كرنفاله الحواري الصاخب بالتنوع: «كان راسكولنيكوف يقف أمام دار صيفية غارقة في الخضرة، فينظر من خلال السياج فيرى أولادًا من بعيد، على الشرفات، نساء ترتدي أجمل الحلل، وأولادًا تركض، وكانت الأزهار تجذبه خاصة، فكان يتلبث أمامها ويتأمل، وكان يلتقي بين الفينة والفينة بعربات أنيقة، ويبصر رجالا يمتطون صهوات الخيول ونساء على ظهور الأفراس...»[1].

فضاءات دستوفسكي الروائية تمور بالتنوع والحركة، بل إن مكانًا سرديًا واحدًا (كالمنزل.. مثلًا)، يمكن أن يزخر بشخصيات مختلفة في أعراقها وثقافاتها ووظائفها: «إن هذا المنزل المقسم إلى مساكن صغيرة يسكنه أناس من جميع الأنواع: خياطون، وقفالون، وطباخون، وألمان، وشابات يعشن من جمالهن، وموظفون صغار...، وثمة بوابون ثلاثة أو أربعة يتولون أمره..»[2].

وفي الحقيقة، فإن مصداقية الرواية تكمن في ذلك النوع السردي أكثر من غيره، لأن الرواية في الأصل لغة، وهذه اللغة لها خصوصيتها التي تتسم بالتعدد، وهذا ما يجعل من لغة الرواية ذات طابع حواري.. حوار بين

(1) نفسه، 93.

(2) نفسه، 19

الذات ونفسها، وبينها وبين الآخرين، وبين هؤلاء وبعضهم البعض، ولكل فئة لغتها الخاصة، وكل لغة محملة بحمولات أيديولوجية وتاريخية واجتماعية ومعرفية، كما أن لغة اليوم تختلف عن لغة الأمس، وهذه بدورها تختلف عن لغة الغد، وهذه اللغات جميعها على تعددها واختلافها تدخل في حوار ديناميكي ديالكتيكي في العمل الروائي، تنتج منه لغة جديدة هي لغة الرواية، أو الرواية نفسها!

عبده خال

في الأدب السردي المحلي نجد أطيافًا من ذلك الاعتناء بالمشاهد الحوارية، التي تتجلى فيها تعددية الأصوات، وتبرز بين ثناياها صياغة تنامي الشخصيات، بحسب تحولات الواقع، وصناعتها في اللحظة الروائية نفسها، بدلًا من رسم شخصية جاهزة قبل العمل الروائي، ثم إقحامها في متن الحكاية، لقياس مدى تأثرها بتغيرات الواقع..

رواية (لوعة الغاوية) لعبده خال (المولود في جازان السعودية عام1962م) حاولت ـ بجد ـ أن ترسم ذلك الفعل (الدستوفسكي) بشهادة باختين.تطرح الرواية حكاية (فتون) في رحلتها للبحث عن حبيبها الأبدي مبخوت، وحكاية مبخوت في رحلته عبر المدن والقرى والحدود والحكايات، هروبًا من آثار (فتون)، وجريًا وراء الحبيبة (أنس)، وبين الحكايتين شخصيات كثيرة يصنعها الكاتب بمهارة، بحيث يمكنك أن تتخيل في أية لحظة، بأن (جابر الأعمى) أو (الأكتع) أو (عوش خالدية) أو (أنس)، يصلحون لأن يكونوا أبطالًا للرواية، كما أن الحكايتين تجريان في فضاءات سردية متنوعة، من أحياء جنوب جدة، إلى قرى تهامة وجازان، ثم الشريط الحدودي بين السعودية واليمن،

لحاجة ولادة الشخصيات الطرية ونشأتها ونموها وتحولاتها، لكل تلك الفضاءات، في اللحظة الروائية ذاتها، التي تمور فيها أحداث مؤثرة لتشكلات الواقع من أوضاع سياسية متوترة، وحاجات اجتماعية ملحة، إضافة إلى ظواهر الواقع المألوف، من زواج وعشق وهروب واغتراب وقتل وغواية.

الشخصيات في الرواية لايمكن تقديمها، كنماذج نمطية لشخصيات الحياة، التي يتم اجتلابها إلى عالم السرد جاهزة لتؤدي وظيفة سردية ما (أو عدة وظائف)، بل إن لجميع شخصيات العمل خصوصيتها المستقلة، التي تنشأ من رؤية الكاتب لها من خلال زوايا متعددة، شخصيات (اللوعة) تولد وتنو وتزدهر أقوالها أمامنا ـ ياللهول ـ وكأننا نتلقى واقع الحياة طازجًا طريًا، ولذلك فإن تلك الشخصيات تبدو متحولة على الدوام، وكأن العمل يزعم أن شخصياته حديثة الولادة، لاتخص من قريب أو من بعيد المؤلف الأول، فتبرز خاصة بالرواية وحدها، وتنمو وتتحول بناء على إرادة الحركية الكلية في الرواية، ولو أفضى ذلك إلى غرابة الشخصية، وانحرافها التام عن معيارية النمط المألوف، فـ(مبخوت) لم يقدم في العمل كشخصية مهيمنة، تتوافر لديها صفات إيجابية تامة، تبرر عشق فتاة جميلة وذكية، وبحثها عنه لربع قرن من الزمان، ووضع حياتها كلها سخرة لذكراه، كرجل لم تر مثله بين الرجال، الذين شاهدتهم واضطرتها ظروف الحياة ـ فيما بعد ـ إلى الارتباط بهم بعلاقات شتى.. بل إن مبخوت

يظهر قويًا وضعيفًا.. مستكينًا ومهيمنًا.. حاضرًا وغائبًا، فليس ثمة فكرة جاهزة يريد الكاتب أن يقدمها من خلاله، إذ هو موسوم بتناقضات ومتغيرات شتى، لاتستطيع النهوض بإبراز وجهة نظر واحدة، وتأثير وحيد..

يأتي ذكر (مبخوت) في بداية الرواية وهو يؤدي عملًا بطوليًا، بإنقاذ أهل حارته من الغرق والحرق، بسبب انصباب المطر بغزارة ذات مساء: «خلال انصباب المطر كانت أصوات الاستغاثة تصل من أماكن متفاوتة، استجاب لها رجالات الحي بحمل الفؤوس والكريكات لإبعاد تدفق المياه عن البيوت المنخفضة وتصريفها باتجاه الصهاريج القابعة في جنوب المدينة.انتهت الاغاثة بمقتل اثنين، أحدهما جراء تماس كهربائي، والآخر بسبب سقوط شرفة عمارة الحداد على هامته مباشرة.مبخوت كان الاسم الأكثر تداولًا على ألسنة الرجال والنساء، فقد أنقذ طفلتين وخبأهما في منزله، إلى أن جفت زخات المطر، ثم أعادهما إلى ذويهما في حالة يرثى لها..»[1].

ولكن هذه الصورة البطولية، لاتلبث في إحدى وحدات السرد أن تتحول إلى مشاهد من الضعف والخيبة، لدى جيرانه ومعارفه، فبعد حادثة الكويت وظهور المفجرين داخل البلد، أشاع بعض رجال الحارة بأنه رجل مخابرات، فهابه الناس، وخافوا من الاقتراب منه، ولكن حقيقته

(1) عبده خال: **لوعة الغاوية** [دار الساقي - بيروت، ط (1) 2012م]، ص20.

تكشفت لديهم أخيرًا: «فقد تبين لهم أنه لايقدر على ذبح فرخة»[1].. وفي مشهد آخر يحتاج إلى قوة بأس، كان مبخوت هو الذي يقترح ويعطي المشورة ويصدر الأوامر فيستجيب الجميع له: «جاء الاقتراح من فم مبخوت، فتنادوا على تنفيذه بفجر غرفتنا من خارجها، كي تنصب مياه السيول بيننا وتقلل انبعاث النار من الأسفل..»[2]، بالرغم من أنه أبقى نفسه بمعزل عن رجال حارته، وحول بيته إلى مزار لصبية الحي: «ألف تزيين بوابة بيته بالبالونات والأشرطة الملونة وألعاب مختلفة الأنواع والأحجام، يجلبها من سوق باب شريف، وفي أحيان من الخاسكية»[3].. وهكذا تتخطى شخصية مبخوت كل أنموذج إنساني ثابت ونمطي ومصوغ بواسطة (كاميرا) ذات بعد واحد واتجاه ثابت.. حتى لكأنها تقدم أحيانا على أساس أنها شخصيتان مختلفتان، تمامًا.. كما كان يصنع دستوفسكي: «أن يجعل من كل تناقض داخل الشخصية الواحدة إنسانين مختلفين»[4].

❀ ❀ ❀

إن العناصرالتي تتكون منها صور الشخصيات، تتألف لا من خلال الواقع، بل بواسطة الدلالة التي تنطوي عليها

---

(1) نفسه، ص235.
(2) نفسه، ص71.
(3) نفسه، ص88.
(4) ميخائيل باختين: **شعرية دستوفسكي**، ص42.

هذه العناصر، بالنسبة إلى الشخصيات، التي تعلو ـ عندئذ ـ أصواتها الخاصة ذات القيمة الدلالة الكاملة، لتنعدم أية علاقة من قريب أو من بعيد بالسارد الرئيس أو المؤلف الحقيقي. ولذلك فإن إبداع الرواية لايكمن فقط في إعلان عبده خال مونولوجيًا قيمة الشخصية، بل في كونه استطاع أن يراها فنيًا وموضوعيًا، وأن يعرضها في الرواية، بوصفها شخصيات مستقلة (تخص ذاتها فقط)أو (غيرية) تخص الغير، لأن الفكرة تتمتع بحياتها المستقلة داخل وعي أبطال/ شخصيات الرواية، فالذي يبرز أمامنا الفكرة والرؤية والوجع الداخلي العميق الذي يخص تلك الشخصيات، ويميزها عن أية شخصيات أخرى (من أي نوع)، فالكاتب لا يقدم وصفًا لحياة أبطاله، بل يقدم وصفًا لحياة الأفكار داخلهم، وتدفقات المشاعر المفجوعة بالفقد والحرمان الساكنة في وعيهم ووجدانهم: «حين يتذكر مبخوت مسيرته ينكشف بوضوح أنه دائمًا يخرج من كل الأمكنة حاملًا عارًا، أو خزيًا بصورة بائسة، وفي كل خروج له، لايقدر على مواجهة ماحدث، ولهذا فهو يبغض تردده واستسلامه لمثل هذا التخاذل»[1]، وهذا الذي أفضى إلى إنتاج هذه المشاعر المتناقضة للشخصية الواحدة.

وإمعانًا في أداء هذه المهمة، كان يعمل على إضفاء طابع دراماتيكي على هذا التناقض، من خلال تجاوز المشاهد الأحادية، للكشف عن المشاهد الجماعية، التي تعج بشخصيات متنوعة الأفكار والأهواء في مكان واحد،

(1) عبده خال: **لوعة الغاوية**، ص239.

مهيئين في كل اللحظات، لإقامة بنية كرنفالية حوارية متناغمة وغاوية حقًا!

على سبيل المثال.. فإن مبخوت، تلك الشخصية الأسطورية في وعي أحد الأصوات القوية في الرواية (فتون)، التي منحت حبيبها مبخوت عشق ربع قرن من الوجع المؤرق، لايقدمه الكاتب بصياغة أسطورية تريدها فتون، ولكنه يقدمه بحسب مايريده العمل، ويتسق مع الجو الحواري للرواية، ونداءات العمل السردي الفني لإبراز الشخصيات (كما هي) في الحياة الحقيقة/الحياة الروائية، (فمبخوت) يتخلق أمامنا كإنسان، يجمع بين القوة والضعف.. الحب والكره.. النبل والخطيئة، ولكن الذي (أسطر) شخصيته، هو انتماؤه إلى عالم الرواية وتصويته لحساب الفن والجمال فيها!

كما أن جميع علاقات العناصر والأجزاء الداخلية والخارجية للرواية، من شخصيات وفضاءات وصيغ سردية واقعية، تحمل عنده طابعًا حواريًا، يبرز بجلاء اتساع أفق العمل، ويغيب ـ باحتراف خالص ـ صوت كاتبه ومؤلفه!

حتى المشاهد والأحداث المنبثقة من تشكلات الواقع، تتحد باستمرار مع الطابع الخاص للشخصيات، والبناء الحواري المنفتح على كثير من التأويلات والآراء، فتتجلى أمامنا جديدة، كأنها في اللحظة إياها التي كتب فيها خال روايته، فتترسخ في الذاكرة، كما تترسخ الأحداث التي تمر على حياة الأطفال الأبرياء، مما ينم عن وعي

حاذق ليس بشروط الرواية وحدها، وإنما بشروط الحياة بكاملها، التي أمعن هذا الروائي في معايشة تفاصيلها المتنوعة بحس إنساني مرهف وذهنية فاحصة، ومن تلك المشاهد مشهد تطبيب حفص/مبخوت صغيرًا في ساحة العريش، وهو مسجى بكفن من رماد مغطى بأشجار الأراك، وتوحد توأمته (حفصة) مع معاناته الجسدية القاسية، التي جعلتها تعرف عنه مالا يعرفه الآخرون، وتشعر بأنينه الداخلي كنداء صارخ ـ تتردد تراجيعه في كل خلية منداة بعرق الاستغراق الإنساني ـ لروح واحدة في جسدين. والرواية ـ عمومًا ـ لاتبرز معاناة شخصية واحدة، بمعزل عن الشخصيات الأخرى، حتى المعاناة النفسية الداخلية تدخل في حوارية نفسية، لروح في جسدين، أو روحين في جسدين.. وهكذا! كما يحدث في مشهد ختان مبخوت، ومشهد تلك الليلة الممطرة المحترقة، التي انهمر فيها ماء السماء على الأجساد والبيوت المنهكة، ليزيدها إنهاكًا واضطرابًا وحركة، ويجعل فتون تتعلق برائحة رجلها الأول (مبخوت)، الذي جاء لينقذها من الغرق والحرق، ثم يحدث في وعيها أثرًا، يستغرق حواسها كافة، إلى أن تنتهي الرواية وحياتها معًا!

المسار الخامس

الأدب: الكشف عن المجهول والمغيب

هذه الغاية الأدبية/ الفنية تتجلى في الأعمال السردية، أكثر من الأعمال الشعرية ـ تمامًا.. كما في المسار الرابع سابقًا ـ التي لايتوافر لشعرائها المساحة الحرة للتعبير عن مكان غائب بكل عناصره البنائية، إضافة إلى أن الفضاءات المكانية التي صورها الفن الشعري لم تكن مجهولة وغائبة عن الذهنية العامة، وإنما قصد ممارسوها مدحها أوالتغني بها، أو رثاءها لأغراض اجتماعية أو أيديولوجية!

فعندما كتب الشاعر الأندلسي ابن زيدون عن مدينة (الزهراء)، لم تكن هذه الزهراء مجهولة، وإنما كانت طبيعتها الجميلة مثارًا لقصص عشق الأندلسيين، ومصدرًا لإلهام الأرواح الشعرية، لتتحول مثل تلك الأعمال مباشرة إلى المسار الأدبي الأول وهو التعبير عن الجمال شكلًا ومضمونًا.. كما في قصيدة ابن زيدون الشهيرة إياها:

إني ذكرتك بالزهراء مشتاقا
والأفق طلق ومرأى الأرض قد راقا
وللنسيم اعتلال في أصائله
كأنه رق لي فاعتل إشفاقا
والروض عن مائه الفضي مبتسم
كما شققت عن اللبات أطواقا

أو القصائد التي قيلت في جلال مكة المكرمة عبر التاريخ الأدبي، منذ الشعراء القدماء، وحتى الشاعر السعودي الجميل محمد الثبيتي، الذي قال فيها أعذب الشعر وأصدقه:

صبحتها والخير في أسمائها
مسيتها والنور ملء سمائها
حييتها بجلالها وكمالها
وبميمها وبكافها وبهائها
وغمرت نفسي في أقاصي ليلها
فخرجت مبتلاً بفيض بهائها
ونقشت اسمي في سواد ثيابها
وغسلت وجهي في بياض حيائها
وكتبت شعري قرب مسجد جنها
وتلوت وردي عند غار حرائها

إمبرتو إيكو

مانقصده في هذه الأثناء، هو أن كتاب هذا المسار الأدبي/الفني يتجهون للدخول في فضاءات غير مألوفة، اقتناصًا للحظات الشاردة في الكون الرحيب، وكشفًا لأماكن بكر لم يألفها الناس، من أجل إنتاج الدهشة والتأثر السحري الذي يشعر به الإنسان، وهو يقتحم المجهول والمغيب.ولذلك فإن قيمة الأعمال الأدبية، التي تأخذ هذا المسار تتحدد من خلال المكان الذي تعبر عنه وتكشفه..

فالمكان ـ هنا ـ يكتسب قيمته من ذاته، من أشكاله وألوانه وروائحه وأصدائه وتجلياته، التي لا تشبه غيرها، ليصبح هذا الفضاء المكاني ـ بتلك القيمة الفنية ـ مسرحًا معدًا بعناية، خاصًا فقط بعوالم وشخصيات الروائية، وهو مكان يمتزج كثيرًا بأصحابه، ويتفاعل ثقافيًا ووجدانيًا مع شخصياته، ويتشكل من الأمشاج الأولى لمؤلفيه، الذين لطالما أنهكهم ذلك المكان بأصدائه وأمدائه وطقوسه، فراحوا يكتبون عن حميا هذا الالتصاق المتوهج بحيز بفضاءات كونية لاتتكرر أبدًا..

ولعل الذاكرة الأدبية تستحضر على الفور (دير الرهبان)، الذي توغلت في أسراره رواية (اسم الوردة) للفيلسوف والروائي الإيطالي إمبرتو إيكو (المولود في

عام1932م)، إذ إن هذا العمل القيم يطول كثيرًا، بالرغم من أن زمانه لايتعدى سبعة أيام بالتحديد، قضاها العالم الفرنشسكاني (غوليالمو) مع تلميذه المبتدئ (البندكتي أرسو) في دير كبير للرهبان، يقع شمال إيطاليا في العام1327م. . ليكون ذلك المكان (الروحي) محورًا لكل عناصر السرد الروائي، لما يعبق به المكان من أصداء عجيبة، وتأثيرات غريبة، وطقوس راعشة وروائح جديدة.

جاء في اليوم الأول ـ الساعة السادسة، الذي كان آرسو فيها يقف معجبًا أمام بوابة الكنيسة ملتقيًا غوليالمو:

«لم تكن الكنيسة عظيمة مثل كنائس أخرى رأيتها من بعد في سترازبورغ وشارتر وبامبارغ وباريس. كانت أشبه بتلك التي شاهدتها في إيطاليا، لاترتفع شاهقة نحو السماء، بل تنتصب ثابتة على الأرض، وغالبًا ما يفوق عرضها ارتفاعها. غير أن المستوى الأول كان ينتهي، شبيهًا في ذلك بقلعة، بصف من الشرفات المربعة، وفوق ذلك المستوى ترتفع بناية ثانية تبدو برجًا أكثر من كونها كنيسة ثانية متينة، ويعلوها سقف مدبب قد ثقبته نوافذ خالية من الزخارف.كانت كنيسة ديرية وطيدة، كما كان أسلافنا يبنون في بروفانسا ولونغدرق، وبعيدًا عن الجسارة والمبالغة في الزركشة اللتين يتميز بهما الأسلوب الحديث، وهي لم تتزين إلا منذ زمن قريب على ما أظن، فوق الخورس بمسلة مصوبة بجسارة نحو قبة السماء. وكان عمودان مستقيمان وعاريان يحيطان بالمدخل الذي يبدو لأول وهلة وكأنه عقد واحد كبير: ولكن من العمودين كانت تنطلق

فتحتان تعلوهما أقواس أخرى متعددة وتقودان النظر، فكأنه يغرق في لجة، إلى البوابة الحقيقية، التي كانت تتراءى في العتمة، تعلوها لوحة جبهة كبيرة، وتسندها من كل ناحية عضادتان وفي الوسط ركيزة منحوتة تفصل المدخل إلى فتحتين، يسدهما بابان من السنديان مقويان بالحديد.في تلك الساعة من النهار كانت أشعة الشمس الشاحبة تسقط شبه عمودية على السقف ويصل النور جانبيًا إلى الواجهة دون أن ينير لوحة الجبهة: وهكذا، ماإن تجاوزنا العمودين، حتى وجدنا نفسينا فجأة تحت قبة الأقواس شبه الغابية المتفرعة من صف الأعمدة الصغرى التي يعززها تعادل العضادتين. وأخيرًا، وعندما تعودت الأعين على الظلمة بهر نظري فجأة حديث صامت للحجارة المنحوتة، مفتوح مباشرة لنظر ولخيال أي كان (لأن الاسم هو أدب العامة) وأغرقني في رؤيا لايزال يصعب على لساني وصفها»[1].

عالم آسر بالفعل، خصوصًا وأنه يصاغ من خلال كل وحدات الزمن صباحًا ومساء وليلًا وسحرًا، ولكل وحدة زمنية في اليوم الواحد أشعة من ضياء أو كسف من ظلام، تنعكس على أماكن معينة في هذا الدير المتعدد الأرجاء، فتتجلى سحرًا ودهشة. . وما يضفي على هذا العالم دهشة إضافية، هو غرابة الأحداث التي لم يألفها مثل ذلك المكان المقدس، الذي يوحي عادة بظلال من الطهر والنقاء

(1) أمبرتو إيكو: **اسم الوردة** [نقله عن الإيطالية/أحمد الصمعي، دار أويا للطباعة والنشر ـ طرابلس، ط (3) 2003م]، ص47.

والرتابة والسكون، فإذا به يفاجئ الخلق بجرائم رهيبة، وخطايا فادحة بسبب الفسق والجنون والحقد والغيرة.!

وفي اليوم الأول ذاته، وفي ساعة تالية كان آرسو يصف مشهدًا آخر داخل أحد بناءات الدير، برفقة أستاذه غوليالمو وسيفرينو (الأب العشاب المكلف بقاعات الاستحمام، والمستشفى، والمباقل داخل الدير)، الذي كان مرشدهم هذه المرة لزيارة (الصرح المقدس).. يقول سارد الرواية (آرسو): «حاذى بنا سيفرينو المبقلة ومررنا أمام واجهة الصرح الغربية قائلًا: [من ناحية المبقلة يوجد باب كبير يؤدي إلى المطبخ الذي لايحتل إلا النصف الغربي من الطابق الأول، وفي الساعة الثانية توجد قاعة الأكل. ومن الباب الجنوبي، الذي يوصل إليه مرورًا وراء خورس الكنيسة، يوجد مدخلان آخران يؤديان إلى المطبخ وقاعة الأكل]»، ثم يستمر آرسو في توصيف بقية الظلال الزاخرة بالرهبة والدهشة: «عندما دخلت إلى المطبخ الفسيح لاحظت أن الصرح يشتمل في داخله وعلى كامل ارتفاعه على ساحة مثمنة الزوايا، وكما فهمت بعد ذلك، هي عبارة عن بئر كبيرة، دون منافذ حيث تنفتح على مستوى كل طابق نوافذ عريضة، كتلك التي تنفتح على الخارج، وقد أخذ بعض الخدم يسارعون بتهيئة الطعام للعشاء، إثنان منهما كانا يعدان عجينة من الخضر والشعير والشوفان والجاودار، قربهما كان أحد الطباخين يدهن بعض الأسماك التي كان قد أتم طبخها في خليط من الماء والخمر، بمرق مكون من قويصة وبقدونس وزعتر وثوم وفلفل، وفي القسم المطابق للبرج الغربي ينفتح فرن ضخم

للخبز يشع بلهيب مشرب بحمرة، وفي البرج الجنوبي مدفأة عظيمة تغلي فوقها قدور عملاقة وتدور فيها السفافيد. من الباب الذي يقع خلف الكنيسة دخل في تلك الآونة رعاة الخنازير يحملون لحوم الخنازير التي ذبحت.. وأمام الزرائب كان رعاة آخرون يحركون في جرة كبيرة دم الخنازير التي ذبحت منذ قليل حتى لاتجمد.

بين البرجين تمتد قاعة الأكل وتوجد في الشمالي منها مدفأة وفي الآخر سلم حلزوني الشكل يؤدي إلى قاعة الكتابة، أي إلى الطابق الثاني.ومن هناك يصعد الرهبان كل يوم إلى العمل...سأل غوليالمو إن كنا سنجد أحدًا في قاعة الكتابة حتى وإن كان ذلك اليوم يوم أحد، فابتسم سيفيرينو وقال: إن العمل بالنسبة إلى الراهب البنيديكتي هو صلاة.في يوم الأحد تدوم الفروض الدينية أكثر ولكن الرهبان الذين يعملون بالكتب، يقضون مع ذلك بعض الساعات هناك، ويمضونها عادة في تبادل ملاحظات علمية مثيرة، ونصائح، وفي التأملات حول الكتب المقدسة...»[1].

مشاهد فوقها فوق بعض تصف هذا العالم، بفضاءاته وبناءاته، وممارسات أصحابه ورهبانه، في صلواتهم وتراتيلهم وقراءاتهم وأكلهم، وكل مايتعالق بحياتهم المنكفئة على ذاتها، التي تمور بالطقوس والتجليات والغرابة والاختلافات.

(1) نفسه، 80.

إيف توريو

وفي رواية (أغاغوك) التي كتبها الروائي الإيرلندي إيف توريو، واصفًا بها عالمًا بعيدًا في أقاصي العالم، يقبع منسيًا في سفوح وسهوب جبال التوندرا الثلجية داخل القطب المتجمد الشمالي، صاغه توريو بدقة متناهية، تجعل زمهرير الطقس الثلجي يتسلل إلى حواس التلقي لهذا العالم العجيب، مضفيًا أجواء بيضاء باردة، لاتنقضي إلا بنهاية قراءة الرواية..

وقد صاغ توريو من خلال تشكلات هذه السفوح الثلجية معايشة جديدة للإنسان، وهو يتعالق بمكان حتمي، في ظروف مفعمة بالغرابة والاختلاف والقسوة!

سكان هذا العالم الثلجي لايمتلكون بناءات من الحجر والاسمنت، وإنما لاتكاد ترى إلا خيام مصنوعة من جلود الثعالب وحيوانات الرنة، وأكواخ جليدية لاتتعدى مساحتها في أقصى الحالات أربعة أمتار مربعة، أما (أغاغوك) وزوجته الحبيبة (إريوك)، فقد كانا يسكنان مثل تلك الخيام، بعد أن جهزاها بأهم إمكانات العيش والحياة، حيث أعدا سريرًا مجهزًا من الطحالب المرصوصة وطمر الحجر، ولطبخ الطعام فقد أعد (أغاغوك) كوة للدخان والتهوية في أعلى الخيمة، وفوق الفتحة المنخفضة في

سقف الخيمة ـ حيث كان يمران مقرفصين ـ علقا جلودًا مثبتة بأحجار ثقيلة، من أجل الحماية في الليل ومنع الذئاب والثعالب من الدخول.

وفي مشهد ثلجي آخر، «ثمة مايسمى بالبيرمافروست PERMAFORST أو الجليد الأبدي القابع على مسافة تقارب المترين من السطح، الذي تعلوه طبقة ضخمة من الطحلب عادة، وهذا الجليد الداخلي العميق هو الذي يصدر تلك البرودة اللامتناهية في فضاءات المكان الغارق في بياضه، ويمنع الأشجار من النمو والأدغال من البقاء، ولكن هناك نباتات تتحدى ذلك التصلد الجليدي، لتنمو على الحافة بعيدًا عن البيرمافروست الجليدي، فيمكن للماء أن يتسرب إليها، وكانت رغم قلتها تستخدم كحطب يشتعل ـ نادرًا ـ من نار تدرأ ولو قليلًا الزمهرير العاصف!وأكثر تلك النباتات وجودًا هو نبات الأسل، الذي تستعمل أغصانه لصنع السلال، التي تقوم مقام الحقائب الحافظة»[1]!

أما الغرابة التامة فهي مايميز مناطق شمال التوندرا: «إذ لايوجد هناك أشهر الليل الستة ذات الجليد الأبدي، ولا أشهر النهار المبهر الستة التي تليها، ولا ترسل شمس منتصف الليل سوى بصيص خفيف من النور»[2].

---

(1) إيف تيريو: **أغاغوك** [ورثة تيريو ودار الحصاد ـ دمشق، ط (1) 2001 م]، ص14.

(2) نفسه، ص23.

أما أجمل المشاهد الطبيعية في تلك الأصداء العجيبة، فتتجلى في أواخر شهر حزيران من كل عام، ولمدة شهر كامل يليه، فهو منظر نمو الأزهار الحمراء والصفراء والبيضاء بعد ذوبان الثلج، وأحيانًا يحدث خلال أسبوعين أن تغطي تلك الأزهار الطحلب على السطح فتصير التوندرا بديعة متألقة، ولكن مع قدوم شهر آب يصفر الطحلب وتذبل الأزهار تحت أشعة الشمس الحارة عندئذ، كإشارة لاقتراب فصل الشتاء القارس، وعندما يقترب شهر أيلول من الانقضاء يعود الثلج يتساقط بكثافة مع الريح الجافة، لتكون الفرصة سانحة لبناء الأكواخ الجليدية كمساكن!

أجواء توريو ـ تلك ـ ليست إلا بواكير فصل الشتاء فما زالت هناك ساعات دافئة في أول النهار، والثلج المتساقط ندفًا ليس ـ بعد ـ ثلج الشتاء الحقيقي، إنه ليس سوى مسحوق أبيض ناعم وخفيف «كنفس ملاك»[1] كما يصفه السارد!.. مسحوق خفيف تجعله الريح يرقص فوق السهول التي سودها الجليد، ثم ترميه ثانية في الجو حيث يتطاير بعض الوقت، ليعود إلى الأرض مسترجعًا رقصة تلك الأشكال الطويلة الفاتنة، أما الثلج الحقيقي، فيأتي في وقت لاحق ثقيلًا وقاسيًا.. «يغطي خلال ساعات قليلة كامل التوندرا بطبقة سميكة، علوها مايقارب المتر أو أكثر!وفي وقت متأخر تهب الرياح الأولى، مصحوبة

(1) نفسه، ص42.

بعواصف ثلجية هائلة، مضيفة إلى العلو السابق مترًا فوقيًا آخر، وعندما يقبل كانون الثاني تكون سماكة الثلج في التوندرا خمسة أمتار، مكونة كتلة كثيفة وقاسية مثل الاسمنت»[1]، ومع ذلك فالحياة هناك مستمرة رغم كل تلك التحديات الطبيعية المثيرة!

---

(1) نفسه، ص43.

عواض العصيمي

وفي الاتجاه المعاكس تمامًا، كانت مفازات الصحراء الهالكة المجدبة مصدرًا لإشعاع روائي مفعم بالخصب والحياة، فعلى خطى الروائي الليبي إبراهيم الكوني، الذي أحدث بصمة جلية في الالتصاق بالمكان الذي يجهله كثير من الناس يكتب الروائي السعودي عواض العصيمي - المولود في مدينة الطائف 1960م - أطيافًا مقاربة لهذه التجليات المكانية المدهشة، في روايته (.. أو على مرمى صحراء في الخلف)، التي اشتغل فيها على صياغة دقيقة لفضاءات مدهشة في عالم الصحراء، خصوصًا وأن المرصد الذي اختاره العصيمي للنظر إلى ذلك العالم، كان من القرب الجسدي والروحي - معًا - بحيث مكنه بإبهار من رسم عناصر البرية (الرجم والمغارة والحفرة..)، حتى لكأننا بالفعل نتعرف إليها لأول مرة، كما أن الرواية زاخرة بأصوات لم تسمع بعد لهسيس الأرض، التي تحمل على ظهرها كل تلك المظاهر، وكل مايمت إلى هذا العالم بصلة: «.. في الصحراء - يقول عمه - يحدث أحيانًا أن تشغل نظرك شجرة، تخالها الأكثر اخضرارًا في منطقتها، فتذهب إليها محدثًا نفسك بفردوس أرضي في صحراء قاحلة، لكنك ما إن تدنو منها، وتتفرس فيها حتى تكتشف

أن الشجرة يابسة، وأن الخضرة التي ملأت عينيك من بعيد، تخص نبات [الغاشية] الطفيلي الذي يطوق جذعها، ويعترش أغصانها، وعندما تتساءل وأنت تمعن في الصحراء: لماذا نسميها إذًا شجرة، ونراها من بعيد خضراء؟.»[1]. أما علاقة الحفر المجوفة ببقية التضاريس الصحراوية، فهو يقول عنها، على لسان السارد العليم في الرواية: «في البراري عندما تختلي الحفر بما ينزل عليها من السماء، فتغمره بلونها. تهبه سحنتها وغموض عناصرها، تبقيه في قلبها، على ترابها الناعم أيامًا وربما أسابيع، لايتحرك إلا بها، الطين في القاع يحرسه من المتاه القابع في ظلمات الأرض. الحواف تروض جموحه، وتغدق عليه سكينة الأطراف. تشد وثاقه إلى رغدة الطين اليقظى طوال الوقت. من يقترب منه يغوص في حبائله الكامنة تحته، فلا يستطيع معها فكاكًا. عندما تتخطى السماء البيوت، وتخبط بمائها الأشجار دفعة واحدة، تتمطى الحفر إلى الداخل. تتسع، وتتقعر أكثر من ذي قبل. ترابها الناعم يصفو لمآربه. ميلان الأرض كيدته. واستواء مجاري السيول راياته التي تشير إليه. في الحفر المياه القديمة. في الحفر الجيف. في الحفر فضلات القطين وزبدة مواسمه. في الحفر حشائش البرية اليابسة، وأوراق الأشجار المنخورة. . .»[2].!

(1) عواض العصيمي: **أو.. على مرمى صحراء** [دار الشروق للنشر والتوزيع ـ عمان، ط (1)2002م]، ص23.

(2) نفسه، ص53.

والرجم الذي يظل منتصبًا على سكون الصحارى، ينتمي أيضًا إلى المنظومة الروائية الصحراوية، فيصفه عواض العصيمي على لسان سارده العليم فيقول: «على مرتفع من الأرض، يقف الرجم بحجارته الخشنة السوداء. تبدأ القاعدة بصخور متجاورة، ملتحمة بالأرض لكنها غير متراصة، غير متجانسة، يختلف بعضها عن البعض الآخر في الأحجام والأشكال، وملمس السطوح والنتواءات، وتمتد الحشوة الترابية بين كل صخرتين في شبكة طينية متماسكة من الأعماق. . .»[1].

وهكذا، يستمر الكاتب في غناء ألحان الصحراء الشجية وطقوسها العجيبة:

«يا عشبة الرقروق ساقك على تراب...

الصيف نوخ والثرى مده شحيح

نشنش ربيعك مابقي غير حثراب..

وأقبل عليك القيظ والشمس والريح»[2].

كما نجد في روايته (قنص)، التالية للرواية السابقة لمحات ضافية من التضاريس والموجودات، التي يعج بها عالم الصحراء، فيجعل من مقدمة الرواية مقدمة توضيحية لخطة السرد وعلاقات العناصر البنائية المكونة لمكانه:

«الصحراء: يحاذر العاقل أن يصف الرمل بالرمل في

---

(1) نفسه، ص56.

(2) عواض العصيمي: **قنص** [دار أثر ـ الدمام، ط (1) 2011م]، ص15.

كل الأحوال. والفطرة البدوية من تراثها العريق أن تقول (لايوجد رمل في الصحراء ليس في كل مكان)، تقوله الأجساد التي على أشكال متعددة لبست الثياب، ظنًا منها أن الخلاص من الرمل، يمكن أن يكون في مكان ما، أو عبر وسيلة ما. غير أن حبة رمل صغيرة ملتصقة بالثوب قد تحيل صاحبه إلى كائن أسير.. وفي العادة لايفصح وجه المرأة عن شيء، لم تصل إليه شمس وسموم الصحراء. وقد جرت العادة عندما تشتد الرياح أن يشبه البدو صوتها بعويل امرأة تبكي زوجها الميت.... »[1].

وفي مشهد آخر يمتد الوصف، ليشمل علاقة الشخصية بالعناصر البيئية لتلك الصحراء المجهولة، عبر الحديث عن بطلة الحكاية (هذلا) في أحد فضاءات هذا العالم العجيب: «لا يوجد أحد سواها يمشي في المكان، فكرت في المعراش التي تقيل فيه الغنم وقت الظهيرة، إذ يختار البدوي أكبر الأشجار حجمًا وأوفرها ظلًا، ثم يرمي فوق أغصانها شجيرات الثمام، حتى يصبح ظلها داكن السواد، وعندما يحوش غنمه إليها وقت الظهيرة لتقيل فيه.ماهو الداعي إلى ذلك؟ تساءلت هذلا متطلعة إلى الأشجار القريبة بحثًا عن الشجرة المقصودة.. أمها قالت لها ذات يوم: عندما يرحل البدو إلى مكان جديد يظل المعراش معراشًا كما هو، وقد يستخدمه بدو آخرون لأغنامهم بعد وقت، علامة معروفة للجميع، شجيرات

(1) نفسه، ص3.

الثمام اليابسة، التي لاتغادر الأغصان، ودمن وأبوال الغنم الباقيان على الأرض.. »[1].

وقطعًا ـ كما ذكرنا سابقًا ـ فليس المكان في هذه اللحظة الروائية مسرحًا فقط، تصعد إليه الشخصيات لتقول حكاياتها، أو تفعل وظائفها السردية، وإنما هو في صحراء العصيمي يكتسب قيمته من خلال جانبين اثنين، أولهما: إن الشخصيات داخله لاتتحقق فاعليتها السردية فنيا ودلاليا، إلا من خلال تلك الأماكن المتناثرة في فضاء الرواية (فلايكاد القارئ يرى الشخصية الرئيسة ميثاء، إلا من خلال ميثاء/ المكان)، فتغير المكان، يؤدي في كل مرة إلى تحول حبكة السرد وحركيته، ليؤكد ذلك المشهد الاتجاه القائل، بالتطابق بين الشخصية والمكان في الأعمال السردية الفنية تحديدًا: «إن بيت الانسان امتداد له، فإذا وصفت البيت فكأنك وصفت الإنسان داخله»[2].

وثانيهما: إن المكان يتحكم في تشكيل البعد الدلالي للعمل الروائي كله، فالأمكنة منسجمة مع روح العمل ورؤاه، إذ يمكن أن يمثل (الرجم) وسيلة بلوغ الأمل، واستشراف الغد المنتظر، وكذلك الإرادة المتسلطة للعبث ببراءة الأشياء الطبيعية المتحركة، لصنع قالب واحد جامد.. لا يتغير دائمًا!.

وكذلك عندما نحاول مقاربة الأماكن الأخرى..

---

(1) نفسه، ص53.

(2) رينيه وليك وأوستن وارين: **نظرية الأدب**، ص231.

أليست الحفرة تومئ بذلك التسلط والتشويه والجمود؟ : «ألم ينس الماء العالق في الحفرة، أن مكانه ذات يوم كان في الأعالي حرًا منتشرًا، ثم تقولب بجمود بتلك الدائرة المحدودة»؟! أليست الحفرة هي من تجاوب مع عبثية وتسلط شخصيات أخرى، هي التي وضعت في استواء المكان/ ميثاء حفرًا لاتنتهي، لتسقط فيها ميثاء، ثم تفقد بكارتها وعذريتها!!

.. وهكذا تمضي بنا الرواية في رحلة عجيبة داخل الصحراء، ترتفع مع جبالها وتنخفض مع وهادها، وتجوس بين تلالها وربواتها، وتنغمر في (طعوس) رمالها الذهبية، وتحذر من مغاراتها، وتستفز رجومها المنتصبة لإقامة الشواهد الدالة، ثم تفتن من المطر الذي يهمي على بياضها، فيحولها إلى سجادة خضراء، من النفل والورد والخزامى، التي تصل رائحتها الخلاقة إلى كل الحواس الظامئة، فترتوي وتزدهي وتتألق!

الإصدارات

تسلسل	عنوان الكتاب	اسم المؤلف	سنة الطبع
1	سوق عكاظ في التاريخ والأدب	لجنة الآثار التاريخية	1396
2	البحث عن ابتسامة	محمد المنصور الشقحاء	1396
3	لكل مثل قصة (1)	مناحي ضاوي القثامي	1396
4	شبه الجزيرة العربية تهدي الحكمة للعالم	حمد الزيد	1396
5	مسيكينة	سعد الثوعي الغامدي	1396
6	المضيفات والممرضات في الشعر العربي المعاصر	عبدالرحمن المعمر	1396
7	هل للشعر مكان في القرن العشرين	د. غازي القصيبي	1396
8	خطرات في الأدب والفلسفة	حمد الزيد	1397
9	فلسفة السلام	هشام ناظر	1397

تسلسل	عنوان الكتاب	اسم المؤلف	سنة الطبع
10	معاناه	محمد المنصور الشقحاء	1397
11	رحلة العمر	علي حسين الفيفي	1397
12	ملف النادي (1)	لجنة الملف	1397
13	اجنحة بلا ريش ط3	حسين سرحان	1397
14	نظرات في الأدب والتاريخ والأنساب	علي حسن العبادي	1397
15	رجل على الرصيف	عبدالله سعيد جمعان	1397
16	صور من المجتمع والحياة	علي خضران القرني	1397
17	ذكريات	أحمد علي	1397
18	خواطر في التنمية	د. غازي القصيبي	1397
19	حديث في الإعلام	د. محمد عبده يماني	1397
20	البيت أولا	هاشم ناظر	1397
21	جوانب صحية في التشريع الإسلامي	حمد الدعيج	1397
22	ملف النادي (2)	لجنة الملف	1397
23	مقالات في الأدب	لجنة النشر	1397
24	عذراء المنفى	ابراهيم الناصر	1397

تسلسل	عنوان الكتاب	اسم المؤلف	سنة الطبع
25	المحراب المهجور	ابراهيم الزيد	1398
26	المختصر في نشر النور والزهر ج 1، 2	محمد سعيد العمودي	1398
27	القصة .. نماذج مختارة من القصص السعودي	لجنة القصة	1398
28	معجم معالم الحجاز ج (1)	عاتق بن غيث البلادي	1398
29	مذكرات في الخط العربي	جلال أمين الصالح	1398
30	في الأدب والحرب	حسين سرحان	1398
31	أهازيج	محمد ابراهيم جدع	1398
32	نافذة على حائط مهدوم	هند صالح باغفار	1398
33	الطائف	عبدالقدوس الأنصاري	1398
34	حكاية حب ساذجة	محمد المنصور الشقحاء	1398
35	كتاب القصة (2)	لجنة القصة	1398
36	من حديث الكتب	محمد سعيد العمودي	1398
37	مقالات في الأدب 2	لجنة النشر	1398

تسلسل	عنوان الكتاب	اسم المؤلف	سنة الطبع
38	دريد بن الصمة	مناحي ضاوي القثامي	1398
39	ألوان من الأدب	شعبان جبريل عبدالعال	1398
40	هتاف الحياة	عبدالله جبر	1398
41	كنز الأنساب ومجمع الآداب ط6	محمد الحقيل	1398
42	معجزة القرآن الكريم البيانية	د. حسن محمد باجودة	1398
43	القصاص	عبدالله سعيد جمعان	1399
44	الرواد الثلاثة	عبدالله خياط	1399
45	أغنية الشمس	ابراهيم الزيد	1399
46	الصمت والجدران	سباعي أحمد عثمان	1399
47	حين ينزف الأفق	اصلاح سهيل	1399
48	كتاب الشعر	لجنة الشعر	1399
49	الطائر الغريب	حسين سرحان	1399
50	ملف النادي 3	لجنة الملف	1399
51	القصة.. نماذج مختارة من القصص السعودي الثاني	لجنة القصة	1399
52	القصة.. نماذج مختارة من القصص السعودي الثالث	لجنة القصة	1399
53	علم العروض	د. عبدالهادي الفضلي	1399

تسلسل	عنوان الكتاب	اسم المؤلف	سنة الطبع
54	احيحة بن الجلاح الأوسي	د. حسن محمد باجودة	1399
55	المسحوق	محمد حمد الصويغ	1399
56	سوق الخميس	خليل ابراهيم الفزيع	1399
57	دعونا نمشي ط2	احمد السباعي	1400
58	ترانيم الصباح	عبدالسلام هاشم حافظ	1400
59	في موكب الابطال	علي حسين عويضه	1400
60	الموسوعة الأدبية ج3	عبدالسلام طاهر الساسي	1400
61	كلمات حب إلى المدينة المنورة	عبدالسلام هاشم حافظ	1401
62	ابو الشمقمق	د. محمد سعد الشويعر	1401
63	تأملات بين الفكر والمجتمع	عبدالله بوقري	1401
64	الأحاجي والألغاز الأدبية ط2	عبدالحي كمال	1401
65	حنين	علي صالح الغامدي	1402
66	تذكرة عبور	عبدالله سعيد جمعان	1402
67	أزهار	علي حسين الفيفي	1402
68	جراح الليل	د. ابراهيم الزيد	1402
69	أوراق مطوية	احمد السباعي	1402
70	شعراء الحجاز ط2	عبدالسلام طاهر الساسي	1402
71	لكل مثل قصة 2	مناحي ضاوي القثامي	1402

تسلسل	عنوان الكتاب	اسم المؤلف	سنة الطبع
72	ابن طراوة النحوي	د. عياد عيد الثبيتي	1403
73	لا ليلك ليلي ولا أنت أنا	عبدالعزيز الصقعبي	1403
74	تحفة اللطائف في فضل ابن عباس ووج والطائف	ت/ محمد الشقحاء. محمد كمال	1403
75	المنتخب في ذكر قبائل العرب	ت/ د.ابراهيم الزيد	1403
76	الحب الكبير	حسين ناصر المجرشي	1403
77	رسائل إلى نازك	سعد البواردي	1403
78	بهجة المهج للميورقي	ت/ د.ابراهيم الزيد	1404
79	ملف النادي 4، 5	لجنة الملف	1404
80	خطرات في الأدب والفلسفة والسياسة ط2	حمد الزيد	1404
81	الزهور الصفراء	محمد المنصور الشقحاء	1404
82	الفنون الصغرى	أبو عبدالرحمن الظاهري	1405
83	الطائف عروس المصائف	حسان محمد سعيد كمال	1405
84	رحلة إلى الغرب	الشيخ أحمد علي	1406
85	المبالغة في البلاغة العربية	عالي سرحان القرشي	1406
86	شعراء ثقيف في العصر الأموي	عيضه عبدالغفور السواط	1406

تسلسل	عنوان الكتاب	اسم المؤلف	سنة الطبع
87	ملف النادي 6	لجنة الملف	1406
88	زائر الأمس	علي حسين الفيفي	1406
89	نشر اللطائف في قطر الطائف	ت/ عثمان محمود الصيني	1406
90	ملف النادي 7	لجنة الملف	1406
91	بين الأصالة والحداثة	احمد فرح عقيلان	1406
92	ملف النادي 8	لجنة الملف	1407
93	النورس	ترجمة / حسين محمد ياغي	1407
94	ابن سيناء	د. علي عبدالله الدفاع	1407
95	الاخطبوط والمستنقع	عقيلي الغامدي	1407
96	الاندية الأدبية في سطور	النادي	1407
97	بوح السنابل	عبدالعزيز المشري	1407
98	ملف النادي 9، 10	لجنة الملف	1407
99	تاريخ الطائف قديما وحديثا	مناحي ضاوي القثامي	1407
100	دليل المعلم	إدارة التعليم	1407
101	قصائد تتوكأ على عكاز	سعد البواردي	1408
102	القصة القصيرة في المملكة بين الرومانسية والواقعية	د. طلعت صبح السيد	1408

تسلسل	عنوان الكتاب	اسم المؤلف	سنة الطبع
103	الصوت والصدى	حسين سرحان	1409
104	تعليم البنات	محمد احمد جمال	1409
105	ملف النادي 11، 12	لجنة الملف	1409
106	سفينة الضياع ط2	ابراهيم الناصر	1409
107	قصائد من الصحراء	محمد المنصور الشقحاء	1409
108	الشرط	عبدالله محمد حسين	1409
109	كاتب وكتاب	حمد الزيد	1410
110	بين معلقتي امريء القيس وزهير بن أبي سلمى	د. عبدالله باقازي	1410
111	الثرى والثريا	عبدالله محمد جبر	1410
112	شعر ابن قيس الرقيات	د. عبدالله العبادي	1410
113	دليل الإدارة المدرسية	عبدالله سالم القاضي	1410
114	ملف النادي 14، 13	لجنة الملف	1410
115	من أدباء الطائف المعاصرين	علي خضران القرني	1410
116	الانتصار على المستحيل	جميلة فطاني	1410
117	ليلة عرس نادية	عبدالله سعيد جمعان	1410

تسلسل	عنوان الكتاب	اسم المؤلف	سنة الطبع
118	تقاسيم على الرمس	دخيل الله ابو طويلة	1411
119	مدخل إلى النظرية الشخصية	ت/ د.فهد عبدالله الدليم	1411
120	وقفات مع بعض القاصين	د. محمد سعد آل حسين	1411
121	الدفاع المدني بالطائف	النادي	1411
122	ملف النادي 15	لجنة الملف	1411
123	مضامين القضاء البدوي	صالح الجودي	1412
124	رسوم على الحائط	سعد الحميدين	1412
125	سكب	د. عياد عيد الثبيتي	1412
126	رسالة في الفرائض	عبدالرحمن الداود	1412
127	ملف النادي 16	لجنة الملف	1412
128	مورق بالذي لايكون	عبدالله الزيد	1412
129	تاريخ الشيخ المنصوري	د. ابراهيم الزيد	1412
130	ملف النادي 17	لجنة الملف	1412
131	انت واللغة	د. عالي القرشي	1412
132	ملف النادي 18	لجنة الملف	1413

تسلسل	عنوان الكتاب	اسم المؤلف	سنة الطبع
133	عامل المكان في الشعر العربي بين الجمالية والتاريخ	د. عبدالله باقازي	1413
134	الانحدار	محمد المنصور الشقحاء	1413
135	يوقد الليل أصواتهم ويمد أسفارهم بالتعب	عبدالعزيز الصقعبي	1413
136	سوق عكاظ 19	لجنة الملف	1413
137	اصدارات نادي الطائف الأدبي	عقيلي الغامدي	1414
138	التطور الوظيفي	د. عبدالله هذلي، د. سراج الغامدي	1414
139	مد وأنت الشاطئ	د. ابراهيم العواجي	1414
140	بيان الرواة في موت ديما	محمود تراوري	1414
141	نادطي الطائف الأدبي تاريخ ومسيرة	محمد المنصور الشقحاء	1414
142	عبور القفار فرادى	د. ثريالا العريض	1414
143	الهمس الخافت	علي حسين الفيفي	1414
144	مدخل إلى الآثار الإسلامية في منطقة الطائف	د. ناصر علي الحارثي	1414
145	سوق عكاظ 20	لجنة الملف	1415

تسلسل	عنوان الكتاب	اسم المؤلف	سنة الطبع
146	الطرق التعب	خلف سرحان القرشي	1415
147	وكان حلما	صالحة السروجي	1415
148	أيورق الندم	سعد الحميدين	1415
149	سوق عكاظ 21	لجنة الملف	1415
150	الموعد المؤجل	رقية حمود الشبيب	1416
151	حديقة النار والورد	عبدالله محمد جبر	1417
152	وشم على جدار الوقت	د. ابراهيم العواجي	1417
153	سوق عكاظ 22،23	لجنة الملف	1417
154	صدى الأيام	محمد ضيف الله الوقداني	1418
155	الرئاسة في قبيلة زهران	د. ابراهيم الزيد	1419
156	بطولات وقائع معركة الدرعية	د. محمد عبدالله السلمان	1419
157	وأنك.. أصل الجهات	ابراهيم دخيل الوزان	1419
158	سوق عكاظ 24	لجنة الملف	1419
159	إمرأة من ثلج	خالد محمد الخضري	1420
160	فجر أنت لاتغب	د. ابراهيم العواجي	1420
161	من مشاهير علمائنا	د. محمد سعد الشويعر	1421
162	سوق عكاظ 25،26	لجنة الملف	1421

تسلسل	عنوان الكتاب	اسم المؤلف	سنة الطبع
163	الإعلام من رواد الأمن العام	صالح الجودي	1421
164	عندما تتعرى الأيام	أحمد صالح باعطب	1421
165	حوليات سوق حباشة	د. عبدالله محمد ابو داهش	1421
166	أغلى وطن	موسى السليم	1421
167	سوق عكاظ	محمد موسم المفرجي	1422
168	تجاعيد المرايا	د. حمود الصميلي	1422
169	الآياب	دخيل الله ابو طويلة	1422
170	العلماء والأدباء والوراقون في الحجاز في القرن 14	د. عبدالوهاب ابراهيم أبو سليمان	1422
171	سوق عكاظ 27	لجنة الملف	1422
172	أيام أندلسية	خليل ابراهيم الفزيع	1423
173	إسرائيل ةتحديات المستقبل	عبدالله محمد الشهيل	1423
174	ذو العصف والريحان	د. بهاء حسين عزي	1423
175	نحيب الأبجدية	جاسم الصحيح	1424
176	ماهكذا يكتب الشعر	علي حسن العبادي	1424
177	نظرات في الأدب والتاريخ والأنساب	علي حسن العبادي	1424

تسلسل	عنوان الكتاب	اسم المؤلف	سنة الطبع
178	سوق عكاظ 28	لجنة النادي	1424
179	النقد الأدبي في المملكة نشأته واتجاهاته	د. سلطان سعد القحطاني	1424
180	ابو وجزة السعدي	ت/د. عادل عبدالله حجازي	1424
181	شجرة الليمون مجموعة قصصية	عقيلي الغامدي	1424
182	محمد موسى السليم الموهبة الفذة والمهمة المستحيلة	د. عبدالله الزيد	1424
183	اصدارات نادي الطائف الأدبي دليل المطبوعات	عقيلي الغامدي	1424
184	قراءات عابرة	علي خضران القرني	1424
185	الطبريون مؤرخو مكة خلال القرن الثامن الهجري	سليمان عبدالغني مالكي	1426
186	مكة في شعر حسين عرب	د. محمود عمار	1426
187	حين تسير القافلة	محمد عائض القرني	1427
188	متدثر بالبياض	عبدالله متعب السميح	1427
189	زائر الأمس	علي حسين الفيفي	1427
190	الورد والطائف	حماد السالمي	1428

تسلسل	عنوان الكتاب	اسم المؤلف	سنة الطبع
191	سوق عكاظ الرمز والتاريخ	مناحي ضاوي القثامي	1428
192	عكاظ وحي الإبداع	د. عالي القرشي، د. عاطف بهجات	1428
193	ديوان عكاظ	اعداد. حماد السالمي	1428
194	ليس مهما	طلال الطويرقي	1428
195	جنون	نجوى العوفي	1428
196	الخبر الصحفي	خالد محمد الخضري	1428
197	وج 1	النادي	1428
198	دورية عكاظ الطائف الثقافي	النادي	1428
199	وج 2	النادي	1429
200	عزف القوافي	عائض مستور الثبيتي	1430
201	السير على الأقلام	محمد محسن الغامدي	1430
202	المسرح السعودي	حليمة مظفر	1430
203	هوامش نقدية	حافظ مغربي	1430
204	نصوص مسرحية	فهد رده الحارثي	1430
205	مدونات تشكيلية	فيصل الخديدي	1430
206	وج العدد (3)	النادي	1430
207	عبق الأمسيات	حمزة الشريف	1430
208	ملامح التراث العمراني بالطائف	محمد قاري السيد	1431
209	كيف	حمد الزيد	1431
210	حمار النورة	عبدالوهاب أبو زنادة	1431

تسلسل	عنوان الكتاب	اسم المؤلف	سنة الطبع
211	وج العدد (4)	النادي	1431
212	المعلامة	عقيلي الغامدي	1431
213	وطني عشقتك	يوسف العارف	1431
214	الزهور الصفراء	محمد الشقحاء	1431
215	قصاصات مسرحية	فهد رده الحارثي	1431
216	وجه الصباح	محسن السهيمي	1431
217	عكاكيز	هاني الحفظي	1431
218	عمري شموع للوطن	عبدالله بالعمش	1431
219	بلدي حبيبي	عبدالله بالعمش	1431
220	النقد القصصي	قليل الثبيتي	1431
221	البرق والبريد والهاتف	عبدالرحمن المعمر	1431
222	المضيفات والممرضات في الشعر	عبدالرحمن المعمر	1431
223	الثورات الداخلية والحملات العسكرية على مكة	عبدالحفيظ السالمي	1431
224	الورد والطائف ط 2	حماد السالمي	1431
225	بكاء الليل	عبدالله الحضبي	1431
226	حدائق لوركا	وفاء خنكار	1431

تسلسل	عنوان الكتاب	اسم المؤلف	سنة الطبع
227	القصيبي في الطائف	حماد السالمي	1431
228	ناصر الحارثي بعد وفاته	هلال الحارثي	1431
229	وج العدد (5)	النادي	1431
230	مجاز العدد 1	لجنة إبداع	1431
231	مجاز العدد 2	لجنة إبداع	1431
232	العرب البائدة، العاربة، المستعربة	نايف محمد العصيمي	1432
233	من أدباء الطائف المعاصرين	علي خضران القرني	1432
234	الطائف وسوق عكاظ	مناحي القثامي	1432
235	رسام علمني	مازن عبدالجبار اليحيا	1432
236	بلابل الشوق	لطيفة العصيمي	1432
237	الأسوار العالية	حمد الزيد	1432
238	رجل معتل به	عبدالإله الأنصاري	1432
239	الأكسجين المر	خالد عبدالله الغامدي	1432
240	ثقافة حقوق الإنسان	نايف عبدالكريم الثقفي	1432
241	الوجوه والأقنعة	سمير أحمد الشريف	1432
242	وج العدد (6)	النادي	1432
243	حوش السادة	محمد محسن الغامدي	1432

تسلسل	عنوان الكتاب	اسم المؤلف	سنة الطبع
244	الدر الفاخر في خبر الأوائل والأواخر لعبدالهادي المكي	ت/ سليمان مالكي، عطا أبو ريه، ناصر الشريف، محمد الجهني	1432
245	الكتب والمكتبات والمطابع بالطائف. بيبلوغرافيا	مشعل عيضه الحارثي	1432
246	إطلالة جديدة على الشعر السعودي	فوزي خضر	1432
247	السنة الأولى	محمد منصور الشقحاء	1432
248	في افاق النص التاريخي	يوسف العارف	1432
249	مهارات التدريس الفعال	زويد معيوض الزيدي	1432
250	أزهار التباسكو	محمد محسن الغامدي	1434
251	عازف الليل	أمين العصري	1434
252	قوارير	محمد الجلواح	1434
253	الحوار القصصي في شعر الهذليين	صالح السهيمي	1434
254	الغراب في الشعر الجاهلي	أحمد عيسى هلال الهلالي	1434

تسلسل	عنوان الكتاب	اسم المؤلف	سنة الطبع
255	أسئلة القصيدة الجديدة	عالي سرحان القرشي	1434
256	غايات الأدب الكبرى	فيصل سعد الجهني	1434

Inv: 10

Date:4/2/2014




ISBN 978-614-404-417-9
9 786144 044179